Germanistik

Studien zur Motivgestaltung bei E. T. A. Hoffmann

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

Marianne Stradal

Promotion: 4. November 1928

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig

1928

1928

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Referent: Geh.-Rat Professor Dr. Siebs

Rigorosum: 30. November 1927

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern
gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548228_0153

Inhalt

Seite

1. Einleitung 1
2. Die durch verschiedene Einflüsse vermittelten Motive 6
   a) Hoffmann und das süddeutsche Barock 6
   b) Motive aus der Legendendichtung 14
   c) Der Einfluß der zeitgenössischen Literatur und die Gestaltung von persönlichem Erleben 17
   d) Motive aus den Bundesromanen 23
   e) Märchenmotive 29
   f) Motive aus der Naturphilosophie 37
3. Das Thema der Liebe bei Hoffmann 45
4. Hoffmanns künstlerische Persönlichkeit in ihren Hauptzügen auf Grund des gesammelten Materials festgelegt 49
   a) Übernommene Motive 49
   b) Motive eigener Erfindung 53

Verzeichnis der benützten Literatur 65

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Motiven in Hoffmanns Dichtungen. Der Hauptteil sucht alle die Motive festzustellen, die durch verschiedene Einflüsse vermittelt wurden, und deren charakteristische Gestaltung durch den Dichter zu zeigen. Ein besonderes Kapitel behandelt das Thema der Liebe bei Hoffmann. Auf Grund des gesammelten Stoffes wird dann versucht, die Hauptzüge der künstlerischen Persönlichkeit Hoffmanns festzulegen und zu zeigen, wo bei dem Dichter persönliches Erleben oder nur die eigene Phantasie hinter der Schaffung verschiedener Motive steht.

Ein Verzeichnis der benützten Literatur liegt bei, Hoffmann selbst ist nach der Ausgabe Ellingers in der „Goldenen Klassiker-Bibliothek" (Verlag Bong & Co.) zitiert.

---

1. Einleitung.

E. T. A. Hoffmanns künstlerische Persönlichkeit, durch Jahrzehnte von der Literaturwissenschaft verkannt, als der „Gespensterhoffmann" geschätzt, im Auslande weit mehr gekannt und beachtet als in der Heimat, ist seit der Jahrhundertwende ein viel beschäftigendes und umstrittenes Problem der wissenschaftlichen Forschung geworden. Die Auffindung und Herausgabe der Briefe, Tagebücher und literarischen Entwürfe durch Hans v. Müller gab neue, interessante Aufschlüsse über den unter den Ausläufern der Romantik stehenden Dichter, der durch seine eigenartige Persönlichkeit im Rahmen seiner Zeit zwischen den verschiedenen geistigen Strömungen, von allen befruchtet, aber keiner ganz angehörend, als Einzelerscheinung dasteht. Heimat und Abstammung, die schwierigsten beruflichen Verhältnisse und allerlei Schicksalsschläge sind die äußeren Umstände, eine zwiespältige Veranlagung, allerlei Talente, eine glühende Kunstbegeisterung und eine große unglückliche Leidenschaft die innerlichen Bedingungen seines künstlerischen Werdens. Ostpreußen, Hoffmanns Heimat, wird von Schneider[1])

[1]) J. Schneider, Theodor Gottlieb von Hippel, Prag 1911, S. 1.

gekennzeichnet: „Es bleibt eine Frage von ethnographisch-psychologischem Interesse, wie gerade Ostpreußen, dieser entlegenste Winkel der Erde, der stets ein Stiefkind der Regierung, bis zum Jahre 1772 durch polnisches Gebiet auch noch politisch vom Mutterland getrennt war (so wie heute), seit den Tagen eines Simon die Geburtsstätte einer solch bunten Fülle eigenartigsten Menschen- und Künstlertums werden konnte. Einem gemeinsamen Boden sind hier Persönlichkeiten entwachsen, deren Lebensführung in krankhafte Exzentrizität oder in pedantisches Philistertum auslief, die mit willensstarkem Handeln ihrer Zeit einen kräftigen Antrieb versetzten oder in tatenloser Schwäche sich selbst genügten, die sich mit schneidender Gedankenschärfe durch das Dickicht überkommener Vorurteile den Weg bahnten bis zu den äußersten Grenzen alles Seins, oder mit einer chaotischen Phantasie begabt widerstandslos in poetische Traumzustände versanken." Von all den erwähnten Eigenschaften hat Hoffmann ein Teil mitbekommen aus seiner Vaterstadt, dem „Paradies aller Sonderlinge". HoffmannsFamilie selbst ist, allerdings nach Koerners[2]) — nicht nachprüfbaren — Angaben, Jahrhunderte in Ostpreußen ansässig, besteht meist aus Juristen und Pastoren und mischt slavisches Blut — sie ist ein Zweig des polnischen Uradels Bagienski — mit deutschem, vielleicht sogar österreichischem Blut, denn zur Zeit der Gegenreformation sind Tausende von Salzburger Familien nach Ostpreußen ausgewandert, und Simon Baginski, Pfarrer zu Kumilsko, gestorben 1655, nannte sich nach seiner Frau Hoffmann; dieser deutsche Name wurde dann in der Familie üblich. Wollte man in dieser Richtung weiter mutmaßen, so ließen sich von diesem Einfluß süddeutschen Blutes Hoffmanns großes Interesse für den süddeutschen Barock, sein Theaterblut, das ihn zum praktischen und geschickten Regisseur machte, und sein großes Verständnis für Mozarts Musik herleiten. Doch es fehlen dieser Annahme alle historischen Beweise, außer dem deutschen zugeheirateten Familiennamen. Aus dem Namen von Hoffmanns Oheim Vöthery wird vielfach auf magyarisches Blut in der Familie des Dichters geschlossen, doch ist dieser Name nach Prof. Brecht[3]) einfach die Magyarisierung des deutschen Vetters — die ungarische Regierung war immer sehr bedacht auf die Magyarisierung deutscher Namen — und daher durchaus kein Beweis für die magyarische Abkunft Hoffmanns. Während die sonstigen Hauptvertreter der Bewegung des Ostraumes meist ihre Ziele in der Philosophie und Religion zu verwirklichen suchten, galt Hoffmanns Streben und Ringen nur der Kunst, die ihm nie Mittel, sondern immer Selbstzweck

[2]) B. Koerner, Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien, Görlitz 1900, Bd. 7.
[3]) mündlich.

war. Religiöse Kämpfe, wie z. B. Zacharias Werner, hatte er nicht zu bestehen und nahm alles von kirchlicher Seite Kommende als interessant vom künstlerischen Standpunkt auf, z. B. den Katholizismus in Bamberg. Philosophisch-theoretische Spekulationen beschäftigten ihn nie innerlich, er entnahm der Philosophie seiner Zeit, was dem Wesen seiner Persönlichkeit entsprach, um in eigenartiger Gestaltung seiner Motive sich selbst poetisch darzustellen. Was auf seine Heimat und Familie zurückgeht, ist die machtvolle Gestaltung des Blutproblems und der Vererbung in den „Elixieren", sein Aberglaube, der ihn in eigentümlicher Weise mit den Strömungen der unteren Volksschichten verbindet, und seine Musikbegeisterung, die über die strengen Königsberger Dilettantenkreise zum Dirigenten von Chor und Orchester und zum Komponisten von Brentanos „Lustigen Musikanten" und Calderons Stücken in Warschau, zum Kapellmeister in Bamberg, zum Musikschriftsteller und Kritiker und zum Komponisten katholischer Kirchenmusik und der „Undine" führt. Die Musik war die künstlerische Seite Hoffmanns, von der er Erfüllung seiner Künstlerträume erwartete; er wollte nicht durch ein literarisches Erzeugnis, sondern durch eine Komposition berühmt werden und daher sein erstes literarisches Werk nicht unter seinem Namen veröffentlichen. Die Musik war es, die die unendliche Sehnsucht auslöste und doch auch wieder stillte, die über Alltag und Erde hinweg in ein fernes Wunderland der Poesie führte, die ihre Herrschaft über die Künstlerseele Hoffmanns nie verlor, und aus der er immer neue poetische Kraft schöpfte. Doch der Komponist Hoffmann bezwang sie nicht, zwischen seiner Musiktheorie und -praxis liegt ein weiter Raum, der Theoretiker reichte über seine Zeit hinaus bis zum Verständnis Beethovens, beinahe bis Wagner — der Praktiker versuchte in Glucks und Mozarts Spuren zu wandeln und erreichte Weber nicht. In diesem Sinne ist Hoffmann auch am ersten Romantiker im Sinne Schlegels — Wunsch und Theorie reichten in ihrem stürmenden Drängen über Himmel und Erde hinaus, brachten eine Fülle von Anregungen und Ideen, wirkten befruchtend über ihre Zeit hinaus, aber die Erfüllung, das eigene Schaffen, reichte kaum zu einem einzigen Kunstwerk. Eines der frühesten Werke Hoffmanns, das mehr musikalisch als textlich interessiert, sein Singspiel „Die Maske" wurde 1922 von Friedrich Schnapp in der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek im Schloß in Berlin aufgefunden und dann herausgegeben. Es war die der Königin Luise übersandte Handschrift, vom Dichter naiverweise schon mit den Namen der damals berühmten Schauspieler versehen, die seine Helden und Heldinnen in Berlin spielen sollten. Der Schauplatz der Handlung ist Athen, also ein klassisches Milieu, aber es soll offenbar das Athen der Zeit Hoffmanns sein. Unheimliches, eine unerkannte Maske spielt schon hier

eine Rolle, auch ein Verwechslungsmotiv, das an die später verwerteten Doppelgängergestalten erinnert, klingt an. Der musikalische Aufbau gemahnt sehr an Gluck, einzelne Partien sind ganz Mozart nachempfunden, das Terzet im zweiten Akt z. B. klingt an „Don Juan" an. Die Malerei war Hoffmanns frühestes künstlerisches Interesse und wandelt in naiven Spuren klassischer Auffassung, so die Dekoration zum „Äskulaptempel", die ungeschickte Art der Idealisierung und Ausstattung mit Emblemen beim Porträt der Familie Kunz, und bleibt in der einseitigen Auffassung seiner Zeit stecken. Die Karikatur ist vielleicht noch das Persönlichste Hoffmanns in dieser Art. Doch das Malerauge, das das Gegenständliche und das „Skurrile" der ihn umgebenden Welt scharf beobachtete, behielt auch der Dichter Hoffmann. Der Schriftsteller hat Ruhm und Erfolg geerntet und in den Höhepunkten seiner Produktion, im „Goldenen Topf" und in der Kreisler-Biographie, auch künstlerische Erfüllung und persönliche Befriedigung gefunden. Denn diese Seite seiner künstlerischen Betätigung brachte auch die Möglichkeit, sein Erleben und Werden zu gestalten, aus ihr ergibt sich das Bild der Persönlichkeit Hoffmanns, wie es Walter Harich in seiner Biographie zeichnet[4]). Dem Menschen, der weder am Leben zerbrach und wahnsinnig wurde, noch es meistern konnte, sondern es „entwaffnete, indem er es anerkannte", ging „im Zwiespalt der verschiedenen Empfindungen und feindlichen Gefühle das höhere Leben auf", das Wunderland, das Reich der Kunst. Dort ist auch in ewiger Gestaltung das Julia-Erlebnis als die überirdische Liebe des Künstlers festgehalten, dort leben die mythischen und magischen Doppelpersönlichkeiten, die aus dem Zwiespalt seiner eigenen Natur erwuchsen, dort gehen die Künstler, die die reine Liebe des Künstlers zur irdischen machten, am Irdischen zugrunde oder leben, wenn sie ihr „kindlich-poetisches Gemüt" bewahrt haben, glücklich auf ihrem Rittergut in Atlantis, dem Land der Poesie. Von dort aus fand Hoffmann auch die Brücke über den tiefen Zwiespalt seines Lebens, der den exakten, pflichtgetreuen Juristen zu einem Künstler mit heißem Herzen und einem Bohemienleben werden ließ, der den Gatten Michalinas, die ihn „mit der Wärme eines guten Haustieres umgab" (Harich), zum „Seelenbräutigam Julias" machte und ihn in dem aufgeklärten Berlin phantastischen Zauber schauen ließ, den Humor, dessen Werden bei Hoffmann durch die Schule Jean Pauls und über Tiecks romantische Ironie ging. Richard Schaukal zeichnet Hoffmann folgendermaßen: „Da ihn das bürgerliche Dasein, in das er hineingeboren und erzogen

---

[4]) Wenn auch durch Nach- und Weiterdichtung der Werke Hoffmanns und durch stark subjektive Einstellung die wissenschaftliche Klarheit des Buches getrübt wird.

worden war, nicht gelten ließ, obwohl es sich ihm immer wieder mit einem hohen Pflichtgefühl und der tiefen Abneigung gegen alles Unschickliche zur Verfügung stellte — da ihn das Ideal, dem der trotz früh entwickelter Spottsucht innige, reine, tiefe Jüngling mit Inbrunst nachhing, so oft er ihm zu begegnen wähnte, quälte und täuschte, erlernte er, der sich mit bewundernswerter Kraft auf dem Grat zwischen den beiden Welten im Gleichgewicht zu erhalten wußte, die seltene Kunst, mit dem Leben zu spielen ... erwuchs er aus Sehnsucht nach dem als unerreichbar anerkannten, aber darum nur immer heißer Geliebten zum Humoristen.“ [5])

Aus den wissenschaftlichen und literarischen Strömungen seiner Zeit hat Hoffmann zu seinen Stoffen und deren Gestaltung verschiedenste Anregungen erhalten. Das süddeutsche Barock und sein katholischer Kulturkreis vermittelten in Bamberg zahlreiche Motive und Hoffmanns charakteristische Gestaltungsart geht in mancher Beziehung auf ihn zurück. Die Medizin und Philosophie bringen durch die Naturphilosophie und den Magnetismus ein reiches Stoffgebiet. Die Literatur des 18. Jahrhunderts vermittelt durch den Bundesroman die Kenntnis der geheimen Orden und ihres Wesens, durch Wieland und seine Zeit z. B. Märchenmotive, die aber andererseits auch auf die Romantik vielfach zurückgehen. Überhaupt hat ja die Romantik auf den Schüler und Verehrer Tiecks in mancher Beziehung befruchtend gewirkt, und doch zählt er nur halb zu den Ihren. Die Vermischung der Künste, das Ineinanderfließen von Malerei, Musik und Dichtung, eine Forderung der Romantik, berührt sich mit Hoffmanns eigenen Anlagen und kommt auch in seinem Stil zum Ausdruck, wie zahlreiche Untersuchungen zeigen. Die Musik bleibt das Vorherrschende, auch in seinem Stil. Schaukal will sogar in Hoffmanns Dichtungen eine regelrechte musikalische Motivführung feststellen, nicht der Stoff, sondern das „malerisch angelegte Motiv“ ist das Wesentliche, „der epische Fluß der Erzählung ist nur Textur, Zusammenhang, Begleitung“, so daß Hoffmann „gelesen sein will, wie Beethoven gespielt werden muß, rein melodiös gesanglich“ [6]). Auf jeden Fall hat Hoffmann ein Motiv, das ihn interessierte, wie schon Harich hervorhebt und ausführt [7]), immer wieder verschieden geformt, und zwar lässig, oft spöttisch-ironisch in den Erzählungen, die er schrieb, um rasch Honorar zu verdienen, und über die er selbst an Karl Schall schreibt: „Blos das mechanische Schreiben! man müßte vier Hände haben wie der Floh und da zu vier Händen zwei

---

[5]) R. Schaukal, Zu Hoffmanns 100. Todestag, Wächter 1922, Heft 6.
[6]) R. Schaukal, E. T. A. Hoffmann.
[7]) Harich, Biographie Bd. II S. 287.

Köpfe gehören, so würde es nötig sein, daß der Kopf einen Vizekopf ernenne als Vizekönig, Leutnant oder wenigstens umsichtigen Departementsrat. Und auf wen anders könnte die Wahl fallen, als auf den Teil, der gewissermaßen die geringer geprägte Rückseite der besseren Antlitzseite ist. Aber wie die Arbeit verteilen? I nun! der untere da bekäme die Taschenbücher." In den wirklichen Kunstwerken Hoffmanns, die sein innerstes Erleben in künstlerischer Vollendung darstellten, sind dagegen oft die gleichen Motive aus tiefster Seele und unter lebendiger Anteilnahme des Dichters geformt. Die Rahmenerzählung der „Serapionsbrüder", die Märchennovellen und Märchen gehen auch auf das Vorbild Tiecks zurück, doch gerade die letzteren führen über ihn und die Romantik hinaus, da sie Realistik und Wunderwelt in eigenartiger Weise verbinden und so eine ganz andere Art der Vollendung zeigen, als sie Novalis oder Brentano anstrebten. Ihr Hauptgegenstand ist wieder die Kunst, über die hinaus es für Hoffmann nichts gibt; für die Romantiker war die Kunst ein, wenn auch vielleicht an erster Stelle stehendes Mittel der Persönlichkeitsbildung, stand aber neben Religion, Philosophie, Wissenschaft und Politik; für Hoffmann ist sie das Allumschließende; die Persönlichkeit ist nur ein Mittel, um das hohe Ideal zu verwirklichen, in dessen Dienst alle Bestrebungen gestellt sind, da es an die Stelle der Religion in der Naturphilosophie tritt und so die allerlösende Idee, die Mittlerin künftiger glückseliger Harmonie bildet.

So schöpft der Dichter Hoffmann aus den geistigen Strömungen seiner Zeit, formt und gestaltet aber im Dienst seiner Gottheit, der Kunst, auf allerpersönlichste Art und macht sein Ideal zum Gegenstand und zum Ziel seiner Werke. Die folgenden Kapitel untersuchen Hoffmanns Art der Motivgestaltung im einzelnen.

2. Die durch verschiedene Einflüsse vermittelten Motive.

a) E. T. H. Hoffmann und das süddeutsche Barock.

Die an Erlebnissen und Eindrücken so reichen Bamberger Jahre werden in den zahlreichen Arbeiten über Hoffmann ausführlich geschildert und ihre so verschiedenartigen Geschenke an den Dichter und Komponisten hervorgehoben, sei es nun das Julia-Erlebnis, die Tätigkeit am Bamberger Theater als Musiklehrer, oder die Verbindung mit Kunz, dem späteren Verleger. Doch eines scheint immer noch zu wenig beachtet, das den Grundton für dieses so bunte Gemälde einiger

Künstlerjahre gibt, nämlich Hoffmanns Berührung mit dem Kulturkreis des süddeutschen Barock. Die Bedeutung dieser Tatsache betont Josef Nadler in seiner Literaturgeschichte der deutschen Stämme, Regensburg 1924, Bd. 3 S. 389—394. Hoffmann ging mit sehr hochgespannten Erwartungen nach Bamberg. Es bedeutete ja für ihn den Übergang vom bürgerlichen Leben zum Künstlertum, den „Sprung vom Parkett ins Orchester", woraus sich freilich später der so schmerzliche Zwiespalt seines innersten Wesens ergab, der seinen künstlerischen Ausdruck in der Gestaltung des Kreisler-Motivs erhielt. Wenn auch der erstrebte Beruf die mannigfachsten Enttäuschungen brachte, so gab diese Zeit doch unendlich viel Neues, Anregendes, Unerwartetes, was den Künstler begeisterte. „Und nun, mein teurer, einzigster Freund! Kannst Du es irgend möglich machen, so reiß Dich los! Komm in das herrliche südliche Deutschland, und Du wirst bald die Wunden, die der verderbliche Krieg auch Dir geschlagen hat, vergessen"[1]), schreibt er am 23. Dezember 1808 an Hippel. Wenn Walter Harich in seiner Biographie[2]) sagt, daß sich „die anfängliche Überschätzung der Bamberger an Hoffmann später gerächt habe", so ist das nicht ganz verständlich, wenn man die so zahlreichen Anregungen in fast allen späteren Werken bedenkt, die immer wieder auf Bamberger Erlebnisse und Eindrücke zurückgehen. Natürlich war auch die Bamberger Gesellschaft ein Dilettantenkreis, aber keineswegs ungefähr dasselbe wie der in Posen oder Warschau. In der alten Bischofsstadt lebte Jahrhunderte alte Barockkultur, der sich Hoffmanns Künstlergemüt öffnet und hingibt; der Boden war ja bei dem Kenner Calderons, Gozzis, bei dem begeisterten Verehrer und Nachahmer Mozarts für diese Eindrücke auch sehr empfänglich. Hier nun erfolgte die Berührung mit dem süddeutschen Kulturkreis, es war die Stadt, die durch ihre Lage den Einfluß der Landschaften vermittelte, wo Sailer, Savigny und Ringeis gewirkt hatten, aus dem Maurus Lindemayr stammte und in dem das berühmte Lauffener Schiffertheater seine Heimat hatte. Die prunkenden Barockstücke, die unter italienischer Leitung die Feste des Wiener Hofes verschönten, bildeten da mit ihrer sinnfälligen Pracht und ihrer bildhaften Wirkung eines dieser Kulturelemente und haben noch ihre Nachwirkung im Bamberger Theater zu Hoffmanns Zeiten gebracht, wenn von ihm eine Komposition des Balletts „Arlequino" und der Allegorie „Das Gelübde" verlangt wird; oder wenn er zur Feier des Namenstages der Tochter der residierenden Herzogs von Bayern, Prinzessin von Neufchâtel, deren Gemahl Spanier war, und

---

[1]) Hans v. Müller, Hoffmann und Hippel, Berlin 1911, S. 235.
[2]) Walter Harich, E. T. A. Hoffmann I S. 122.

die damals in Bamberg anwesend war, einen Prolog dichtet und komponiert, von dem er selbst berichtet, daß er da mit „Lichtern, Hörnern, Echos, Bergen, Flüssen, Brücken, Bäumen, eingeschnittenen Namen, Blumen, Kränzen" nicht gespart habe. Ein ironischer Bericht dieser Aufführung geht an Hitzig. Der Künstler hat dieses alles als Motiv verwendet und in seiner charakteristischen Art dichterisch gestaltet im „Kater Murr"; im ersten Bruchstück der Kreisler-Biographie erzählt Meister Abraham von dem Fest zu Ehren der Fürstin. Transparente mit Namenszug, Feuerwerk aller Art, ein allegorisches Schauspiel in künstlicher Dekoration von Ruinen und Gebüschen, ein blumengeschmückter Thron, ein Blumenregen auf das hohe Paar, kurz, alles ist da, was zu den Bestandteilen des Wiener Barockstückes gehört, sogar der schwebende Genius mit der Fackel, der an die umständlichsten Theatermaschinen süddeutscher Theaterkunst erinnert. Und all dem setzt der Dichter mit köstlichem Spott ironische Lichter auf, der schwebende Genius überpurzelt sich und tropft der Hofgesellschaft, die sich plötzlich in eine ganze „Kohorte von stoischen Scaevolas" verwandelt, glühende Pechtropfen ins Gesicht, der Fürst bekommt vom Blütenstaub einer herabfallenden Feuerlilie ein purpurrotes Gesicht, so daß er seine gerührten Handküsse an die Fürstin, die an passender Stelle programmäßig eingeführt sind, wie in wütendstem Zorn erteilt. Ein plötzliches Gewitter tut noch ein Übriges, so daß der empörte Fürst Meister Abraham fragt: „Wo bleibt Eure Entschuldigung, daß das Fest sich auflöste in wilder Verwirrung, daß mir eine Leuchtkugel ins Toupet fuhr, daß mein teurer Sohn in das Bassin geriet und von verräterischen Delphinen bespritzt wurde über und über, daß die Prinzessin entschleiert mit aufgeschürztem Rock wie Atalante durch den Park fliehen mußte usw."[3]) Der abenteuerlich prächtige Einzug der Prinzessin Brambilla in Rom, der zierliche Zug des Gnomenkönigs und seines Gefolges, die wunderbaren Herrlichkeiten, die Mariechen auf ihrer Reise ins Märchenland schaut, mögen vielleicht ebenfalls hierher gehören, da sie an die prächtigen Theateraufzüge der Barockstücke erinnern.

1810 übernahm der Ostbayer Franz Holbein die Leitung der Bamberger Bühne und hat sie in fruchtbarer Zusammenarbeit mit Hoffmann zu ungeahntem Aufschwung gebracht. Nadler spricht von dem tieferen Zusammenhang des ostbayrischen Trägers südlichen Barocks mit dem Verwalter des ostdeutschen Musikdramas. Herbert Cysarz spricht in seinem Buch „Der deutsche Barock" von dem süddeutschen Theaterblut, das in sich die Begabung zum praktischen Theatermann

[3]) Werke IX S. 34.

birgt, nicht zum Dramatiker, der eine Form mit geistigem Inhalt erfüllt. Wie die Zusammenhänge auch sein mögen, in Bamberg hat sich Hoffmanns Theaterblut gezeigt und praktisch gewirkt; er wählt Stücke, die mit feinem Geschick dem Milieu angepaßt sind, z. B. solche von Calderon, die in dieser katholischen Stadt mit Begeisterung aufgenommen wurden, und inszeniert mit allen Theaterrequisiten und Maschinerien die Wunder, so in der „Andacht zum Kreuze". „Die Landbevölkerung mit dem Rosenkranz in der Hand" und die katholische Geistlichkeit füllen den Zuschauerraum des Theaters. Shakespeares Lustspiele werden neben zeitgenössischen Werken aufgeführt. Die hier gewonnene praktische Erfahrung hat Hoffmann in theoretischen Abhandlungen, die in einzelne Teile seiner Werke eingeschoben sind, verwertet. Von hier aus ist auch Hoffmanns tiefes Verständnis für die Mozartopern herzuleiten. Mozarts Musik kannte und bewunderte er ja schon früher, das Wesen seiner Opern lernt er nun durch die Kenntnis ihres heimischen Bodens verstehen. „Barocker Theatergeist, gleich vielem im späten Mittelalter ist reinster Schauspieler- und Schaustellersinn" (Cysarz, Barock S. 25). Im bayrischen Barock hat das Wort eine untergeordnete Bedeutung im Gegensatz zum deutschen Barock im allgemeinen, wo seit Luther und dem Reformationsdrama das Bilderreiche, Barocke der Sprache, des Wortes eine Rolle spielt. Das Malerische, das Bildhafte und die Wirkung der Töne sind im Theater des Südens das Wesentliche. Mußte nicht eine Art von Kunst, die durch Schaustellung glänzender Bilder mit musikalischer Begleitung vor allem wirkte, dem Künstler, der in erster Linie Musiker und Maler zu sein glaubte, am nächsten liegen? Daraus ergibt sich seine Forderung an den Operndichter, er müsse „die Szenen so ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickle". Beinahe, ohne ein Wort zu verstehen, „muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff der Handlung machen können"[4]). Der spätere Dichter freilich stellt auch an den Text der Oper höhere Anforderungen, er fordert einen vollen Zusammenklang aller drei Künste und bahnt so die Verbindung mit dem ostdeutschen Musikdrama an. „Die Allversöhnerin Romantik" führt in Hoffmanns Gestalt von der Mozartoper zur „Undine" und bahnt so den höchsten Zusammenklang in Richard Wagners Musikdramen an, auf dem gleichen Boden, auf dem Jahrzehnte früher das Nürnberger Barock Vereinigung des Bildhaften und Sinnfälligen des Südens mit dem deutschen Barock des Wortes bringt. Über die Kenntnis des süddeutschen Barock führt der Weg zur italienischen Komödie, auf die ja der süddeutsche Bühnenstil

[4]) Werke V S. 128/29.

auch vielfach zurückgeht, deren Einfluß für Hoffmann so wesentlich ist. „Die italienische Komödie geht in planer Entfaltung von Menander über Plautus und Terenz bis zum jungen Molière und den späteren Sprößlingen der italienischen Comedia dell' arte z. B. in der österreichischen Mozartzeit" (Cysarz, Barock S. 23). Gozzi hat nun die Comedia dell' arte zur vollen Entfaltung gebracht, und das süddeutsche Barock vermittelt die Kenntnis seiner Werke. Hoffmann ließ sich in Bamberg Gozzis Werke von Hitzig aus Berlin kommen und las sie im Original. Die Anregung dazu kommt auch noch von anderer Seite durch die Romantik. Hoffmann kannte Gozzi schon in Warschau. Nach der Komposition von Brentanos „Lustigen Musikanten" schreibt er an Hippel am 26. September 1805: „In der Eleganten Zeitung wurde ich dieser Komposition wegen ein kunstverständiger Mann genannt. Vorzüglich nahm man daran einen Ärger, daß sich die komischen Masken der Italiener darin herumdrehen, Truffaldino, Tartaglia und Pantalone. Aber heiliger Gozzi! Was für Mißgeburten wurden hier auch aus den anziehenden Gestalten des jovialen Mutwillens." [5]) Tiecks Beschäftigung mit Gozzi mag Hoffmann ja ebenso wie Schlegels Calderonübersetzung früher bekannt gewesen sein, das richtige Verstehen dieses Italieners, der mit so viel Geschick an Heimisch-Volkstümliches anknüpfte und die italienische Stegreifkomödie mit den literarischen Zeitströmungen glücklich vereinte, erlangte er wieder erst durch das süddeutsche Barock, dessen Elemente auch teilweise in Wiener Volksstücken enthalten sind. Und das Wiener Volksstück bildet ja in seiner Entstehung eine Parallele zu den Märchenkomödien Carlo Gozzis, der im Kampf gegen das hohle Pathos seines Zeitgenossen, des Abbate Chiari, und gegen den unter Einfluß des französischen Klassizismus stehenden Goldoni die Elemente der Stegreifkomödie verwertete und das Naiv-Volkstümliche durch seine bewußte Verwertung des Wunderbaren betonte. Hoffmann kannte und schätzte z. B. eines der charakteristischen Wiener Volksstücke, das allerdings in entsprechender Umarbeitung von Perinet und von Müller als Singspiel auch über die Berliner Bühnen ging, nämlich Philipp Haffners „Schwestern von Prag". Im „Dichter und Komponist" heißt es: „So war nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender, als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern wie ‚Das Sonntagskind' und die ‚Schwestern von Prag' gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echte, deutsche Opera buffa nennen." [6]) Mit feinem Gefühl für dichterische Werte ist das Charakteristische dieser Werke erfaßt, das K o m i s c h e,

[5]) Hans v. Müller, Hoffmann und Hippel, Berlin 1912, S. 208.
[6]) Werke V S. 127.

die alten Masken der Volksspiele. Die große Vorliebe für Gozzi andererseits beweisen zahlreiche Stellen in den Werken, die über Gozzi handeln, z. B. „Dichter und Komponist", „Seltsame Leiden". Aber der Einfluß dieses Italieners wirkte auch unmittelbar auf Form und Inhalt von Hoffmanns Dichtungen. Vor allem ist es die „Prinzessin Brambilla", die eine erzählte italienische Komödie sein könnte, allerdings von Hoffmann erzählt. Alles Charakteristische der beiden erwähnten Dichtungsgattungen findet sich da: der tollste Spuk, der feinste Humor, die Masken und das Milieu. Cysarz sagt[7]): „Der Süden, wie schon Lessing bezeugt, ist unerreicht im Lustspiel, im glitzernden Märchen und Schwank, wo Alltag an Zauber und Feenland greift, im schillernden Gespinst der Lebensfäden jenseits von Wahrheit und Irrtum und Echtheit und Lüge; es gibt Shakespeareisches und Shakespeare-Näheres als selbst im Sturm und Drang in der österreichischen Komödie des 18. Jahrhunderts bei Haffner und seinem Gefolge." Man könnte ergänzen „und in der Prinzessin Brambilla als einen köstlichen Ausläufer dieser Gruppe". Denn könnte über dieses Werk Charakteristischeres gesagt werden? Nur daß es Hoffmann geschrieben hat, fühlt man, Hoffmann der ostdeutsche Künstler, der das Beste und Lebenswahrste des Südens herausgefühlt hat und die Motive, die ihm diese Berührung vermittelte, persönlich und künstlerisch umgestaltet und verwoben hat wie selten einer. Den äußeren Anlaß dazu gaben die „Balli von Jaques Callot", die er von dem Serapions-Bruder Koreff 1820 zum Geburtstag erhielt. Man begreift beim Betrachten dieser Bilder, die in unerreichtem Ausdruck die Neapolitanische Stegreifkomödie in ihren Haupttypen festgehalten haben, daß Hoffmann von ihnen sofort die natürliche Entwicklung und Verbindungslinie zu Gozzi und seinen Masken fühlte und in seiner Dichtung so Ursprung und Wirkung verknüpfte. Und man begreift nicht, warum Manheimer (die Balli von Jaques Callot, Potsdam 1921) und auf Grund dieser Untersuchung Schaukal (Hoffmann und Callot, Germanisch-romanische Monatsschrift 11. Jahrg. 1923) ganz entrüstet feststellen, daß Hoffmann irrtümlicherweise scheinbar die Bilder der Stegreifkomödie, die doch aus dem Jahre 1620 stammen, mit der Comedia dell' arte Gozzis, die doch aus dem 16. Jahrhundert kommt, vermischt habe. Daß Hoffmann hier nie die Absicht hatte, irgendeine Periode des italienischen Theaters historisch getreu nachzuzeichnen, sondern seine Laune und Phantasie in einem ihm durch Kenntnis des südlichen Barock so vertrauten und geeigneten Milieu spielen ließ, scheint Schaukal, dem Verfasser des etwas verworrenen Aufsatzes, entgangen zu sein. Die Gozzi entnommenen einzelnen Züge und Motive der „Prinzessin Brambilla"

[7]) Cyssarz, Deutsche Barockdichtung S. 217.

sind in zahlreichen Arbeiten und in den textkritischen Ausgaben (Ellinger) genau festgestellt worden, die Figuren, das Pärchen, der alte Cellionati, die komischen Einzelheiten, der Schauplatz der Geschichte, die Allegorie usw. Die individuelle Gestaltung des Stoffes zeigt sich in der Technik dieser Dichtung, in der der Humor nicht nur der lebendige Träger der Handlung ist, sondern auch Gegenstand der Dichtung wird im Märchen von der Urdarquelle, die nichts anderes ist, „als was wir Deutsche Humor nennen, die wunderbare, aus den tiefsten Anschauungen der Natur geborene Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppelgänger zu machen, an dessen seltsamlichem Wachsen er die Seinigen und — ich will das freche Wort beibehalten — die Faxen des ganzen Seins hernieden erkennt und sich daran ergötzt“ [8]). In dieser Dichtung ist, wie Walter Jost [9]) ausführt, die romantische Ironie, „die sonst ihrem Wesen nach eine bestimmte geistige Einstellung, Behandlungsart, also Form, nicht Inhalt, ist, „zum Stoff der Dichtung, also zum Inhalt gemacht worden. In dieser Theaterallegorie fühlt man, wie der Romantiker Hoffmann, der durch Tiecks Schule ging und Gozzi genau kannte, die Zeitströmungen und Einflüsse, die sein künstlerisches Werden bedingten, dichterisch vereinte und zu einem Ganzen gestaltete. Ähnlich liegen die Verhältnisse in der „Prinzessin Blandina“, der romantischen Komödie, die ganz unter Tiecks Einfluß steht, ihre Gestalten und Typen aber aus der italienischen Komödie nimmt. Es ist ungefähr die gleiche Situation wie in Gozzis „König der Geister“, nur daß es hier eine Prinzessin statt des Prinzen ist, die von einem häßlichen Mohrenkönig statt von einer heiratswütigen Mohrenkönigin bedroht wird. Beide Unholde haben einen Minister, respektive eine Waffenträgerin als komische Figur um sich; Tartaglia und Brighella erwecken gemeinsame Erinnerungen an Venedig: „Erinnere Dich, der goldenen Tage, als in Venedig zu St. Samuel uns die größten Wunder der Feenwelt aufgingen, da waren wir miteinander lustig und gescheit. Neunhundert lachende Gesichter hingen an unseren Blicken, an unseren Worten.“ [10]) Hoffmann handhabt diese Figuren in seiner Komödie mit „transzendenter Ironie“, wie es Walter Jost nennt [9]), d. h. der Verfasser tritt aus seiner objektiven Zurückhaltung heraus und zeigt sich offensichtlich als „Puppenspieldirektor seiner Welt und seiner Figuren“, was natürlich illusionszerstörend wirkt. So läßt Hoffmann, der Schüler Tiecks und Kenner des „Gestiefelten Katers“ und der „Verkehrten Welt“, Tartaglia seinen ungetreuen und im Stück auf einmal gewalttätigen Freund an die gemeinsamen schönen

---

[8]) Werke X S. 65.
[9]) Walter Jost, Von Tieck zu Hoffmann S. 31.
[10]) Werke XV S. 66.

Zeiten erinnern; im ersten Aufzug unterhalten sich die Schauspieler über den gestrigen Abend, über den Wert der Exposition, die ihre Aufgabe ist, usw. Echt hoffmannisch ist der Dichter, der noch bis zum zweiten Frühstück etwas „rhythmisch brüllen will". Werner Mausolf hat in seiner Arbeit [11]) diejenigen Stellen in Hoffmanns Werken zusammengestellt, in denen Gozzis Werke erwähnt sind, und nennt da von den Märchenkomödien: Der Rabe, Das Märchen von den drei Pomeranzen, König Hirsch, Das blaue Ungeheuer, Das grüne Vögelchen, Der glückliche Bettler, Der König der Geister oder Die treue Magd. Auf dem Wege über Hoffmann lernte auch Richard Wagner Gozzi kennen und hat dem Märchen „Die Frau als Schlange" den Stoff für „Die Feen" entnommen. Es sind noch einige Motive aus Gozzis Werken zu erwähnen, die sich bei Hoffmann finden: Die Gestalt des „Königs der Geister", die in verschiedenen Varianten bei Gozzi im „Blauen Ungeheuer", im „König Hirsch" usw. vorkommt, hat wohl Züge geliefert zu Hoffmanns „Lindhorsttyp" (wie ihn Harich nennt und wie er vor allem als Gestalt des weisen mächtigen Magiers in vielen Werken Hoffmanns vorkommt). Gozzi sagt von diesem Geisterfürsten selbst, daß er ihm ein edleres Ansehen gegeben hat, als „die Zauberer in den gewöhnlichen Komödien zu haben pflegen". Es ist dies Norand, im „Raben", von dem Franz Horn [12]) sagt, daß in ihm „eine wahrhaft tragische Kraft" sei. Wie vielfältig Hoffmann diesen Typus auch unter Einwirkung verschiedener anderer literarischer Einflüsse gestaltet hat, soll noch an anderen Stellen ausführlich besprochen werden. Gozzis „Drei Pomeranzen", die zum erstenmal am 25. Januar 1761 von der Truppe Sachi auf dem Theater von St. Samuel in Venedig aufgeführt wurden, enthalten manche parodistischen Züge, die den beiden literarischen Gegnern Gozzis, Chiari und Goldoni, gelten. Diesen literarischen Streit verwertet Hoffmann dichterisch in der „Prinzessin Brambilla" in der Theaterallegorie. Eine Erinnerung an die Martellianischen Verse, mit denen der Prinz bedroht wird, mögen vielleicht die schlechten Verse des Amandus in der „Königsbraut" bedeuten, die dem Gemüsekönig so schreckliches Bauchzwicken verursachen. Das „blaue Ungeheuer" Zelû kann nur durch ein Paar erlöst werden, das ein wahrhaft treues Gemüt hat und die standhafteste, reinste Liebe zueinander hegt. Diese der Märchenwelt vielfach eigene Erlösungsidee hat Hoffmann im „Goldenen Topf" ins Künstlerische umgestaltet und wie in so vielen seiner Werke die wahre Kunst, die höchste Poesie zum Grundmotiv gemacht. Nur ein Jüngling

[11]) Werner Mausolf, Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater, Berlin 1920.

[12]) Franz Horn, Briefe über Gozzis dramatische Poesie, Penig 1803.

mit „wahrhaft poetischem Gemüt", in dem der Blick der grünen Schlänglein, „die Ahnung des fernen wundervollen Landes, zu dem er sich mutig emporschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen und ihn der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigene Existenz in diesen Wundern glutvoll belebt", kann die holde Serpentina zur Frau bekommen und so den Magier Lindhorst aus seiner Verbannung in die Alltagswelt erlösen. Das Unglück, das im „König der Geister" auf zehn Geschlechtern des Fürstenstammes lastet, soll auf die drei letzten Sprößlinge gehäuft werden, um durch Schicksalsschläge „ihre Tugend zu wecken" und sie zur Erlösung fähig zu machen. Vielleicht läßt sich da ein Zusammenhang mit dem Motiv der Stammesschuld und Erlösung durch die letzten Sprößlinge in den „Elixieren" finden. Der Spiegel in Gozzis „König der Geister", der nur rein bleibt, wenn eine reine Jungfrau hineinblickt, ist ein beliebtes Märchenmotiv, das sich in Tausend und eine Nacht, der gemeinsamen Quelle Gozzis und Hoffmanns, findet. Hoffmann hat den Zauberspiegel in mancherlei Formen in seiner Dichtung verwendet (Sylvesternacht, Ödes Haus).

Bamberg brachte Hoffmann auch die genaue Kenntnis des katholischen kirchlichen Lebens. Die vielfachen Schilderungen vom Kloster- und Mönchsleben, die Beschäftigung mit der Heiligenlegende mögen zum großen Teil auf diese Zeit zurückgehen. Befruchtend war aber vor allem die Kenntnis des katholischen Ritus und — dadurch der Kirchenmusik. Hoffmann hat selbst Messen und Lieder komponiert, und der dichterische Niederschlag dieser Vertrautheit mit katholischer Kirchenmusik ist das „Sanktus", das Motiv der Sängerin, die ihre Stimme verliert, weil sie vor dem Sanktus die Kirche verläßt und so die Messe nicht zu Ende hört, und die darin eingeschobene Erzählung vom spanischen Lager der Königin Isabella, wo ein bekehrtes Heidenmädchen die wunderbare Macht des frommen Gesanges erlebt. Ebenso gehört Kreislers Aufenthalt im Kloster zu B., wo er Kirchenmusik komponiert und die Ruhe seines Gemüts in der freundlichen Klosterumgebung zu finden sucht, hierher. So scheint, wie es in Nadlers Literaturgeschichte heißt, „die Romantik eindringlicher als in Arnim und Kleist in Hoffmann vom süddeutschen Barock befruchtet".

b) Motive aus der Legendendichtung.

Hoffmanns Beschäftigung mit der katholischen Legendendichtung ist einerseits eine Folge der zeitgemäßen literarischen Bestrebungen, berührt sich aber andererseits mit seiner Anteilnahme an dem katholischen Kulturkreis des süddeutschen Barock, dem er ja in Bamberg so nahe stand. Die ältere Romantik hat durch die Belebung des katho-

lischen Mittelalters das Interesse für die Legende wieder geweckt und sich selbst sehr damit beschäftigt. Brentano schreibt am 21. Januar 1810 an Runge, daß er ein altes Legendenbuch mit „mirakulösen Muttergottesbildern zu seinen kostbarsten Schätzen" zähle[13]). Friedrich Schlegel betont in einem Aufsatz, der im vierten und fünften Heft der Concordia 1820 erschien, die Notwendigkeit einer neuen Legendendichtung. 1811 erschien bei Reimer in Berlin das „Taschenbuch der Sagen und Legenden", herausgegeben von Amalie von Helwig und Friedrich de la Motte-Fouqué. Doch was von diesen Bestrebungen in die romantische Dichtung aufgenommen wurde, war nicht die katholische Legende mit ihrem naiven Wunderglauben, sondern eine Vermischung von Antikem und Christlichem, ein Ineinanderfließen des Venus- und Maria-Motivs, ein symbolischer Zusammenhang zwischen der irdischen Geliebten und der Heiligen. Heine hat diese Verdrängung der antiken Götter durch die katholische Kirche gekennzeichnet: „Ich rede nämlich hier von der Umwandlung in Dämonen, welche die griechisch-römischen Götter erlitten haben, als das Christentum zur Oberherrschaft in der Welt gelangte. Der Volksglaube schrieb jenen Göttern jetzt eine wirkliche, aber vermaledeite Existenz zu" usw.[14]). In diesem Sinn, als Dämon, als Verlockung zur Sünde wird namentlich Frau Venus immer dargestellt und so in die neue Gestaltung durch die Romantik übernommen. Die Romantik vereint das Gegensätzliche und vermischt ihren Bestrebungen gemäß auch Antikes und Christliches. Aug. W. Schlegels Gedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten" stellt die Kirche als schöne Frauengestalt dar, die auf dem Parnaß erscheint und die dort tatenlos dahinlebenden Musen zu neuer Tätigkeit im Dienst der Kirche auffordert. Namentlich die Plastik und Malerei ermuntert sie zur Darstellung der heiligen Gestalten und Wunder der geistlichen Geschichte. Doch fließt in diese Kunst mit ihrer frommen Darstellung immer wieder das antike Ideal mit ein und — auch im Anklang an die Mystik des 16. und 17. Jahrhunderts — wird das Bild der himmlischen und der irdischen Geliebten vermischt. In Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz" fließt das Bild der Geliebten in das der Mutter Gottes über. Novalis sieht seine Sophie an der Hand Jesu, sie übernimmt die Rolle des religiösen Mittlers, und ihr Bild verschmilzt mit dem der Mutter Gottes. Novalis' Gedicht „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt" formt die Idee poetisch. Frau Venus, die Repräsentantin irdischer Schönheit, erhält Züge der himmlischen Jungfrau und das Muttergottesbild trägt das

---

[13]) Merker, Neuhochdeutsche Legendendichtung S. 66.
[14]) Heine, Götter im Exil. Sämtliche Werke, Hamburg 1884, Bd. VII S. 170.

Antlitz der irdischen Geliebten. Malerei und Dichtkunst formen solche Kunstwerke, die in ihrer Zweiheit zauberisch belebt scheinen, denn die Romantiker als Wiedererwecker und Allbeseeler der Natur hauchen den Statuen und Bildern ein wunderbares Leben ein. In Eichendorffs „Marmorbild" nimmt die zauberisch belebte Venusstatue auch die Züge der Geliebten Bianca an; ihr Bild wird aber auf Erden verdrängt von der Gottesmutter mit dem Kinde. Die Quelle zu der Venussage war Hafftitz' alte Chronik, die auch Hoffmann benützte. Doch die Sage selbst geht in das 12. Jahrhundert zurück. Bezold[15]), der das Fortleben der antiken Götter im Humanismus darlegt und begründet, führt die verschiedenen einzelnen Erzählungen genau an und zeigt an diesem Beispiel die langsame Umbildung und Verschiebung der Begriffe. Die Belebung von Bildsäulen ist ja auch ein altes Sagen- und Märchenmotiv, das sich in „Tausend und einer Nacht" und bei Gozzi („König Hirsch") findet. „The Monk" von Lewis, der Hoffmanns Quelle zu den „Elixieren" war, enthält die Geschichte eines Marienbildes, das durch Teufelskünste die Züge der späteren Verführerin des Abtes erhält.

Hoffmann hat diese Motivreihe als Rahmen der „Elixiere" kunstvoll verflochten. Francesko, der Ahnherr des sündigen Geschlechts, weicht von der Frömmigkeit seines alten Meisters ab und ergibt sich einem ausschweifenden Leben, indem er mit seinen Freunden den Lebensgenuß der Antike zu erneuern sucht. Auch sein künstlerischer Stil ändert sich in diesem Sinn. Er soll ein Bild der heiligen Rosalie malen, aber es wird Frau Venus in üppiger Schönheit, die sein Pinsel hervorzaubert, bis ihn ein „übermächtiger Geist" förmlich gegen seinen Willen überwältigt und er die heilige Rosalie in züchtige Gewänder gehüllt in ihrem Martyrium darstellt. Nur das Gesicht kann er nicht vollenden, denn bild zeigt sich seinen geistigen Augen das fromme, von himmlischer Seligkeit erfüllte Antlitz seiner Heiligen, bald der lockende Venuskopf. Doch ein von seinen Freunden empfohlener Heiltrank (die Elixiere) verschafft dem Venusbild den Sieg. Der Künstler verliebt sich jedoch nun bis zur Raserei in sein Werk, bis dessen Abbild plötzlich vor ihm steht und seine Geliebte wird. Es ist aber keineswegs die heilige Rosalie, sondern ein Teufelsspuk, und Francesko, die Frucht dieses Bundes, zeugt wiederum ein ganzes sündhaftes Geschlecht. In dessen Geschichte spielt das Bild der heiligen Rosalie immer wieder eine Rolle, bis Medardus und seine Geliebte Aurelie, die die Züge der Heiligen trägt und immer wieder mystisch mit ihr verbunden und verwechselt wird, das Erlösungswerk vollenden. Sehr gebräuchlich ist das Motiv, daß der Held das Bild seiner

---

[15]) Friedr. v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Bonn und Leipzig 1922.

Geliebten von Kindheit an im Herzen trägt und die Geliebte zuerst nur auf einem Bilde sieht, in das er sich verliebt. Es findet sich in Tiecks „Sternbald", in der Geschichte des Edelmannes und in Sternbalds eigenem Schicksal. Bei Hoffmann ist es in seiner Gestaltung von der Hauptidee des Buches, dem Blutproblem, in bezeichnender Weise durchdrungen. Auch handelt es sich bei ihm nicht um die Erzählung einer wirklichen Legende, sondern um die künstlerische Verwertung derselben, um ein Wunder mit künstlerischer Bedeutung. Legendären Charakter in diesem Sinn hat auch im „Sanktus" die Erzählung von dem bekehrten Heidenmädchen, und eine Erinnerung an die Legende klingt an in der Darstellung der heiligen Cäcilie durch Cäcilie, das junge Mädchen in den „Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza".

c) Der Einfluß der zeitgenössischen Literatur und die Gestaltung von persönlichem Erleben.

Von seinen romantischen Zeitgenossen hat Hoffmann den Dichter Tieck sehr bald in seinen Werken und später auch persönlich kennen gelernt und zeitlebens mit Verehrung zu ihm aufgeblickt, wie zahlreiche Stellen seiner Werke beweisen. Tieck hingegen hat in Hoffmanns Dichtungen „verzerrte Nachahmungen seiner eigenen Schöpfungen" gesehen (vgl. Walter Jost, Von Tieck zu Hoffmann, Frankfurt a. M. 1921, S. 11) und behauptet, Hoffmann sei „die Dichtung zur Karikatur geworden" (ebenda). Diese schiefen Urteile zeigen, wie Tieck fühlte, daß sich sein einst so dankbarer Schüler von ihm entfernte; er sah ihn über sich hinauswachsen, ohne ihn verstehen zu können. Und doch hat sein Einfluß zur Gestaltung von Hoffmanns Hauptmotiven Wesentliches beigetragen. Jost weist in seiner gründlichen Studie Tiecks Einfluß auf Hoffmann im einzelnen genau nach; hier soll nur auf die zur Motivgestaltung wichtigsten Dinge eingegangen werden. Die Form der Vernichtung einer dramatischen Illusion hat Hoffmann aus Tiecks Märchenkomödie übernommen und in seinen geringen dramatischen Werken, vor allem in der „Prinzessin Blandina" verwendet, wo die Schauspieler immer wieder aus ihren Rollen in ihr eigenes Privatleben zurückfallen. Eine besondere Note erhält sie bei Hoffmann durch die Verwertung seiner genauen Kenntnis der italienischen Stegreifkomödie in diesem Zusammenhang (vgl. das Kapitel: Hoffmann und das süddeutsche Barock). Doch auch in der epischen Form kommt die romantische Ironie zur Geltung. Die wichtigsten Beispiele sind vor allem „Prinzessin Brambilla", der „Kater Murr", „Meister Floh", „Olympia", endlich das eigene persönliche Hervortreten in den „Irrungen und Geheimnissen". Doch diese „Zudringlich-

keit des Autors" (wie Cerny[16]) es nennt) zeigt sich in für Hoffmann so bezeichnender Weise meist in den „Erzählungen des Vizekopfes", wo er diese Technik der Motivgestaltung mit höhnischem Lächeln lässig hinzuwerfen und grotesk zu übertreiben scheint, während er sie in den Dichtungen, die ihm am Herzen liegen, ernsthaft verwendet. Nach Walter Jost löst sich diese Ironie, die leicht etwas Krampfhaftes und Verzerrtes hat, bei Hoffmann meist in „milde Versöhnlichkeit, in gedämpfte Dissonanzen auf, die den freien Blick des Beobachters zeigen, „sie wird zum Humor, der für Hoffmann nicht nur Stilelement, sondern ein Zug seines Wesens war, ihm über die bitteren Mißklänge seines eigenen Lebens hinweghalf und es ihm möglich machte, seine Erlebnisse objektiv künstlerisch zu gestalten. Die „objektivierte Ironie", die nach Jost „auf der Darstellung solcher Kontraste beruht, die an den ironischen Sinn des Betrachters (oder Lesers) appellieren", gibt der Gestaltung von Hoffmanns Märchenmotiven eine besondere Note, da sie dort den aufklärerischen Philister immer wieder mit seinem größten Gegensatz, der Welt des Wunders, zusammenprallen läßt. Die mit dieser Art der Ironie oder des Humors zusammenhängende Gemeinsamkeit von Tragik und Komik mußte Hoffmann auch von Shakespeare her, den er genau kannte und liebte, naheliegen. Hoffmanns geplante Fortsetzung von Tiecks „Abraham Tonelli", die über den Anfang nicht hinaus kam, zeigt, wie eng sich der Dichter auch in stilistischer Beziehung an sein Vorbild anschließen konnte.

Ein im „Sternbald" vorkommendes, auch von Hoffmann oft verwertetes Motiv ist das Bild der Geliebten, das der Jüngling im Herzen trägt aus ferner Jugendzeit, aus seinen Träumen oder nur von einem wirklichen Bilde her, in das er sich verliebte. Hoffmann gab ihm verschiedentlich besondere Gestaltung, indem er es mit der Musik (Automate), mit dem Magnetismus (Der unheimliche Gast), mit der Naturmythe (Meister Floh), mit dem Doppelgängermotiv (Doppeltgänger) und endlich mit der Legende (Elixiere) in Verbindung brachte.

Das Hauptmotiv Hoffmanns, das Schicksal des Kapellmeisters Kreisler, ist die Gestaltung des eigensten Erlebens, das Allerpersönlichste, was Hoffmann geschaffen hat, nicht nur durch äußere Zusammenhänge und Parallelen mit seinen eigenen Schicksalen, sondern durch das verwandte Innenleben des wunderlichen Kapellmeisters Kreisler, in dem die Seele des Bamberger Kapellmeisters Hoffmann lebt. Doch auch da hat — wie schon Ellinger nachweist — das gemeinsame Werk von Tieck und Wackenroder „Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Kloster-

---

[16]) Cerny, Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann, Mies 1907/08.

bruders" und die „Fantasien über die Kunst" das literarische Vorbild geliefert im „Josef Berglinger". Walter Jost weist das Gleichartige zwischen den beiden Gestalten sehr genau nach und betont besonders die gleiche innere Beschaffenheit, die überreizte Phantasie und übergroße seelische Erregbarkeit, die gleiche Kunstbegeisterung, dann äußere Gemeinsamkeiten, Jugenderlebnisse usw. Was aber die beiden unterscheidet, kommt rein äußerlich in dem Ende der Werke zum Ausdruck: Berglinger stirbt, Kreisler aber lebt, wenn auch von dem Gespenst des Wahnsinns bedroht. Überhaupt, Hoffmanns Gestalt trägt das Lebendigere, Sinnhafte und Wirkliche an sich; Kreislers Bild steht, vom Dichter bis zum Kleinsten der Kleidung gezeichnet, vor uns, Wackenroder hingegen gibt nie ein Bild seines Helden, sieht ihn gar nicht so körperlich, wie ihm auch Berlingers Musikbegeisterung eine Art Musikfrömmigkeit ist, die er „die Sprache der Engel" (Jost S. 61) nennen möchte, während sie für Kreisler „die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs" (ebenda) ist. Wackenroders grenzenlos schwärmender Kunstbegeisterung steht Hoffmanns genaue theoretische und praktische Kenntnis des Fachmanns gegenüber, die immer an Gegenständliches anknüpft und so der Gestalt seines Motivs feste Umrisse gibt.

Jean Paul hat ebenfalls seine gute Meinung über den Dichter Hoffmann bald verloren, obgleich er dessen erstes Werk „Die Phantasiestücke", mit ziemlich wohlwollenden Worten, die allerdings den Dichter nicht zufriedenstellten, in die Öffentlichkeit einführte. Auch sein Einfluß auf Hoffmann ist von ihm selbst gerühmt und von der Hoffmann-Forschung verschiedentlich nachgewiesen worden. Das Motiv vom Spiegelbild, von der geheimnisvollen Rolle des Spiegels überhaupt, geht nach Cerny [17]) auf Jean Paul und Schoppe zurück. Doch kommt da auch noch der Einfluß von „Tausend und eine Nacht" und anderen Märchensammlungen, auch der Gozzis, hinzu. Verschieden gestaltet ist es in Hoffmanns „Verlorenem Spiegelbild", wobei natürlich auch „Peter Schlemihl" nicht zu vergessen ist, und im „Öden Haus". Ferner hat Hoffmann den Duodezhof mit seiner ganzen Absonderlichkeit und Komik, wie er im „Titan" dargestellt ist, im „Kater Murr" und in den „Elixieren" köstlich geschildert. Auch da kommen seine Erlebnisse in Bamberg, die Komposition und Dichtung eines Prologs zur Hoffestlichkeit (vgl. Hoffmann und das süddeutsche Barock) hinzu. Jean Pauls Humor und die barocke Bildlichkeit seiner Sprache sind in Hoffmanns Dichtungen zu finden, aber in der eigenartigen oder besonderen Form Hoffmannscher Gestaltung, die in diesem Sinne wie über Tieck auch über

[17]) Cerny, Jean Paul.

Jean Paul hinausgeht. Am meisten Verwandtes mit Hoffmanns Dichtung findet sich in den „Flegeljahren". Da handelt es sich ebenfalls um den Gegensatz von Kunst und Philistertum, was ja als Grundmotiv der meisten Werke Hoffmanns bezeichnet werden kann. Auch die verwickelte Technik der Einleitung zum „Kater Murr", die Herausgabe und der Druck der Biographie findet sich in Jean Pauls „Fibel". Am greifbarsten aber ist das Übernehmen eines Stoffes von Jean Paul in Hoffmanns „Doppeltgänger", der geradezu ein Abklatsch des „Titan" ist. Das Milieu, die Verwicklung der Handlung, die ähnlichen Namen, alles weist darauf hin; Hoffmanns Eigentum ist nur die gemeinsame Liebe der beiden Jünglinge zu der einen, deren Bild sie von Jugend auf im Herzen trugen, und die daraus entstehenden Verwicklungen. Dieses Werk zeigt wieder die oft betonte Eigenart Hoffmanns, — ein Motiv, das er in Werken, die ihm am Herzen lagen, bitter ernst gestaltete, lässig hinzuwerfen für eine Erzählung, bei der es sich nur um ein gutes Honorar handelte. Ein förmliches Sich-selbst-Ironisieren liegt in dieser Art. Das Doppelgängermotiv ist hier in seiner realsten Gestaltung gebracht, es handelt sich um zwei Freunde, die sich aus verschiedenen inneren Gründen ähnlich sehen. Jean Paul hat zwar Fichtes Lehre von der Idee des zweifachen Ichs theoretisch befehdet, aber doch das Problem immer wieder gestaltet, eben im „Titan", im „Hesperus" und im „Siebenkäs". Für Hoffmann kam außer diesem Einfluß auch noch Kleist hinzu mit seiner mystischen Selbstbeschauung des gespaltenen Ichs im „Zerbrochenen Krug". In der Hauptsache aber war es seine eigene Veranlagung, die ihn zur vertieften und verinnerlichten Gestaltung dieses Motivs zwang. Die bekannte Tagebuchstelle vom 6. Oktober 1809 weist darauf hin: „Sonderbarer Einfall auf dem Ball vom 6. Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas — alle Gestalten, die sich um mich herum bewegen, sind Ichs, und ich ärgere mich über ihr Thun und Lassen usw." [18]) So ist das gespaltene Ich auch Hoffmanns eigenstes Erlebnis und führte einerseits zu der Angst vor dem Wahnsinn, der aus dem Zwiespalt seiner Veranlagung drohte. Das hat er auch im „Kreisler" dichterisch gestaltet. Die Elixiere bringen das Doppelgängermotiv vertieft in Verbindung mit dem Blutproblem und mit der medizinischen Wissenschaft der Zeit; Ellinger will hierzu eine Vorlage in Fouqués „Zauberring" finden. Bei Hoffmann kommt das Motiv des doppelten Bewußtseins hinzu; dieses und ein Doppelleben überhaupt, sei es innerlich und äußerlich, oder in zwei verschiedenen Welten, einer realen und einer Wunderwelt, oder in normalem und magnetischem Zustand, ist ein Merkmal fast aller dichterischen Gestalten Hoffmanns. Martin Roehl hat

[18]) Hans v. Müller, Hoffmanns Tagebücher, Berlin 1915, S. 71.

diese Arten der Doppelpersönlichkeit bei Hoffmann in seiner Dissertation (Rostock 1918) zusammengestellt. Ein Doppelleben führen alle die dämonischen Verführer der Magnetiseurgeschichten, der Magnetiseur, der unheimliche Gast, der Major im „Elementargeist", Doktor Dapertutto im „Verlorenen Spiegelbild", Koppelius im „Sandmann" usw. Der alte Maler im „Artushof", Cardillac im „Fräulein von Scuderi" und Aurelie in „Vampyrismus", deren Leben eine unheimliche Macht beherrscht, gehören auch hierher. Ironisch behandelt ist das Motiv in den „Irrungen" durch Schnüspelpold, im „Kater Murr" durch den gelehrten Kater, im „Meister Floh" durch die beiden „wahnsinnigen Detailhändler der Natur" und die Freier der Prinzessin Gamaheh. Auch die Frauengestalten führen ein zweifaches Leben, Dörtje Elverding, Prinzessin Brambilla, die Fee Rosabelverde, Felicitas, Guiletta, dann die Heldin im „Öden Haus", die Sylphide im „Elementargeist", und endlich Aurelie in den „Elixieren" in ihrem mystischen Zusammenhang mit der heiligen Rosalie. Die „Mittlertypen" (wie Roehl sie nennt) in den Naturmythen, Lindhorst, Prosper Alpanus und auch Thurneisser, Cellionati usw., gehören natürlich hierzu. Doch auch tiefstes Erleben ist in diesen Gestalten dichterisch geformt. Hoffmann, der preußische Richter, war ein exakter und pflichtgetreuer Beamter, wie Lindhorst ein biederer Archivar, Prosper Alpanus fürstlicher Beamter im Aufklärungsdienst usw. Im zweiten Leben, das wunderbar eingeschachtelt wird in das normale, bürgerliche, da ist Hoffmann der Künstler mit seinem „so recht im Innersten poetischen Gemüt" und seiner großen Sehnsucht, die seine Seele in das fernste Wunderreich der Kunst führt. Da ist auch Lindhorst ein Salamander, Bewohner eines herrlichen Mythenreiches, mit dem ihn sein Sehnen und Wünschen trotz seines irdischen Berufs verbindet; da ist Prosper Alpanus ein mächtiger Magier, der trotz der eingeführten Aufklärung seine Macht behält und seinem Wunderland treu bleibt. Persönliches mag auch in den Jünglingen, deren Hauptvertreter Anselmus ist, stecken; sie tragen die Züge des jungen Hoffmann aus der Zeit, da er seine Freundschaftsbriefe an Hippel schreibt. Auf Roehls Untersuchung über die Gestaltung verschiedener Motive aus Hoffmanns krankhaft-psychischer Veranlagung heraus, die mit der Theorie von Freud und Adler erklärt werden sollen, kann hier nicht weiter eingegangen werden, da ihre Beurteilung vom Standpunkt eines medizinischen Laien nicht richtig möglich ist und sie so auch über den Rahmen einer germanistischen Arbeit hinausgeht.

Elisabeth Reitz [19]) untersucht einen etwaigen Einfluß von Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz" auf die „Elixiere"; ein solcher

[19]) Elisabeth Reitz, Brentanos Romanzen vom Rosenkranz und E. T. A. Hoffmanns Elixiere des Teufels, Bonn 1920.

könnte nur für den zweiten Teil des Werkes der Fall sein, da der erste fertig war, als Hoffmann 1814 nach Berlin kam. Brentano kam erst im Winter, dann ergab sich freilich ein Verkehr durch gemeinsame Freunde, Fouqué, Hitzig und Chamisso, so daß Hoffmann Brentanos Werk wohl gekannt haben kann. Es wird auch viel Gemeinsames in den beiden Werken nachgewiesen. Vor allem das Hauptmotiv: das schuldbeladene Geschlecht und seine Erlösung, Nachwirkung der Schicksalstücke, Inzest, das Requisit, der Genius der Bundesromane, Träume, fatale Tage; letzteres hängt auch mit Hoffmanns Aberglauben zusammen, für ihn hatten Daten und Namen besondere Bedeutung, er macht seinen Kontrakt mit Kunz an Julias Geburtstag usw. Beide Dichter verwenden auch das Motiv der Rosensymbolik. Unterschiede bestehen vielleicht in der Auffassung des Katholizismus, der bei Brentano, aus seinem inneren Wesen kommend, sich ganz ins Kirchliche, Gläubige wendet, während Hoffmann, der den Katholizismus von Bamberg her kannte, ihn frei und objektiv als Motivrahmen gebraucht und mit medizinisch-psychologischen Problemen im Doppelgängermotiv, mit Kunstsymbolik in der Legende mischt. Die Ähnlichkeit der Motive beider Werke liegt wohl auch in der ähnlichen Veranlagung, Abstammung und Familiengeschichte der beiden Dichter, sowie in der gleichen Zeitströmung, aus der die Werke entstanden sind.

Gemeinsames läßt sich auch zwischen Hoffmann und Eichendorff feststellen, soweit auch Eichendorff von Hoffmann entfernt scheint und ihn später aburteilte[20]). Der Beginn des „Marmorbildes" mit seinem italienischen Fest erinnert ganz an die ähnliche Szene im „Verlorenen Spiegelbild"; die ganze Geschichte des Erasmus Spikher, der von einer gefährlichen Schönen, die des Bösen Gehilfin, also Frau Venus selbst scheint, zur Untreue gegen seine brave Hausfrau verlockt wird, enthält ein ähnliches Motiv wie das „Marmorbild", wo sich die Statue der Venus belebt und den Jüngling mit zauberischem Spuk verlockt. Auch der unheimliche Ritter Donati und die spukhaften Ereignisse im Venuspalast scheinen aus Hoffmanns Schatzkammer zu kommen. Doch läßt sich eine persönliche Bekanntschaft der beiden Dichter nicht nachweisen, eine Berührung wäre immerhin über Fouqué möglich, für dessen Taschenbuch beide Beiträge lieferten.

Eine Motivgemeinsamkeit mit Novalis findet sich in Hoffmanns Behandlung des Liebestodes (vgl. Liebesmotiv), ferner in dem Verhältnis von Klingsohr und Ofterdingen, das an Lindhorst und Anselmus, an den Genius des Bundesromanes und seinen Schützling erinnert.

Chamisso hat zu dem „Roman von Vieren" — Hoffmann hat seinen

[20]) Eichendorff, Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland, Leipzig 1847.

Beitrag später zum „Doppeltgänger" umgearbeitet — Anregung gegeben, den Stoff für „Datura fastuosa" und durch seine Studienreise wohl auch den Anlaß zur „Heimatochare" geliefert. Diese botanischen Stoffe sind von Hoffmann besonders gestaltet, einerseits durch die Ironie, die den Kampf der beiden Forscher umgibt, andererseits durch die Komik der Situation, die den jungen Studenten das Arbeitsfeld, die alte Frau, und Schlafrock und Pantoffel seines verstorbenen alten Professors übernehmen läßt. Zur Wahl dieser Stoffe kam die Anregung vielleicht auch von Koreff, der u. a. ein Sonett „Blütenkuß" verfaßt hat, das die Befruchtung von Pflanzen mit getrenntem Geschlecht poetisch fein gestaltet und in Runges Art einen Lebensvorgang der Natur erotisch-sinnbildlich verwertet; zum Schluß gibt er eine erklärende botanische Anmerkung.

Ebenfalls der zeitgenössischen Literatur entnommen ist die Bildbeschreibung, die auch mit Hoffmanns Neigung für die Malerei zusammenhängt. A. W. Schlegels „Gemälde" (1799), die eine Besprechung von Bildern der Dresdner Galerie brachten, und die „Geistlichen Gemälde" im zweiten Band des „Athenäums" (1800) gaben den Anstoß zu diesem Typus nachdichtender Kleinkunst; Sophie Mereau, Philipp Conz, Alois Schreiter, folgten mit verschiedenen Bildern der Dresdner Galerie. „Die Herzensergießungen" bringen Ähnliches, wenn auch nur vom Standpunkt des Künstlers. Hoffmann hat in der „Fermate" ein Genrebildchen von Hummel, das in der Berliner Kunstausstellung 1814 ausgestellt war, zum Gegenstand seiner Erzählung gemacht und in dieser Novelle Jugendeindrücke, besonders in musikalischer Hinsicht — der alte Organist, der fatale, behäbige Onkel — dichterisch gestaltet. Ein Bild Kolbes gab den Vorwurf zu „Doge und Dogaressa".

Eigenes Erleben ist dichterisch zur bitteren Satire gestaltet in der Knarrpantiaffäre, in „Meister Floh". Hoffmanns Tätigkeit in der Immediatkommission, die Stellungnahme des Geheimrates von Kamptz in diesen Prozessen, besonders in der Angelegenheit des Turnvaters Jahn, gab den Anlaß zu dieser Satire. Sie hat Hoffmann die größten Unannehmlichkeiten bereitet und wurde vorläufig aus dem Märchen gestrichen; Hans v. Müller hat in seiner Ausgabe von 1908 zum erstenmal den vollständigen Text geboten.

d) Motive aus den Bundesromanen.

Wie weit die Freimaurerei und ihr literarischer Niederschlag, die Bundesromane, die Romantik beeinflußten, haben Schneider und M. Thalmann in ihren gründlichen Untersuchungen gezeigt[21]). Hoffmann hatte

[21]) J. Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die deutsche Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts, Prag 1909.

eine Vorliebe für die Schauerromane seiner Zeit (Große, Cramer, Lewis), er trat der Schicksalsidee und der Freimaurerei durch seinen Freund Hippel nahe, der ein Neffe des Verfassers der „Kreuz und Querzüge ...“ war. Diese Romane boten als Stoffquellen ein reiches Feld und lieferten auch Züge zu manchen dichterischen Gestalten Hoffmanns; daß er ihre Haupttypen, den Genius und die Bundestochter übernommen hat, betonen Roehl und Harich. Die Zusammenhänge des Dichters mit dem Trivialroman des 18. Jahrhunderts gehen jedoch noch weiter und werden von Marianne Thalmann[22]) im einzelnen nachgewiesen, wobei die Verfasserin betont, daß die Romantik die Motive und Gestalten des Trivialromans belebt und beseelt, Hoffmann aber in der Konvention stecken bleibt, sie nur „verzaubert“ und äußerlich verwertet. Bei dieser Beurteilung wird Hoffmann anscheinend nur einseitig gesehen, denn er hat wohl Schema und Maschinerie des Bundesromanes am meisten benützt, aber um sich selbst poetisch darzustellen, um seine eigensten Ansichten und Empfindungen in diese konventionelle Form zu kleiden. Sein Realismus und daher seine ganz andere Stellung zum Leben entfernen ihn freilich von der übrigen Romantik, doch er ist nicht „im Rationalistischen stecken geblieben“, sondern er stellt nur Möglichkeiten auf, er ironisiert, er gibt vernünftige Erklärungen, bei denen man versteht, daß sie mit Lächeln für den Aufklärer gegeben sind; das „wahrhaft poetische Gemüt“ hat mit seinem eigensten Recht alles so gesehen. Der Literat Hoffmann freilich, der Taschenbuchgeschichten schreibt, um Geld zu verdienen, fällt immer wieder in den sensations- und stofflustigen Trivialromangeschmack zurück, der Künstler Hoffmann überwindet ihn immer sieghaft und ironisiert ihn. Aus dieser Ansicht heraus ergeben sich einige Widersprüche zu M. Thalmanns Ausführungen, die im einzelnen hier besprochen werden sollen.

Die Natur im Trivialroman ist kulissenhaft, ohne Seele, sie dient als Hintergrund der Handlung, ohne daß der Dichter und seine Helden ein persönliches Verhältnis zu ihr haben. Nur das Sentimentale, wobei das Naturbild in eine gewisse Stimmung bringt, der wehmütige Glanz des Mondes usw., gibt eine Art seelische Berührung zwischen den Menschen und der Landschaft. Die Gebirgsschilderung verkörpert das Dämonische. Die Romantik hat nun die Natur belebt und beseelt, ihre Naturschilderungen haben eine andere Färbung, ihre Helden eine innige Verbindung zu der sie umgebenden Natur. Hier zeigt sich Hoffmann als dem Trivialroman nahestehend; auch sein Landschaftsbild bleibt konventionell, bleibt „Kulisse“ und geht in der Art der Verwendung auch

---

[22]) Marianne Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert und der romantische Roman, Berlin 1923.

auf Hoffmanns Berührung mit dem Barock zurück. Oder es wird durch sonderbare Einfälle grotesk belebt, wenn z. B. auf den Gebüschen des Rokkoko-Gartens im „Steinernen Herz" die weißen Perücken der älteren Herren wie Blüten und Schneebälle hängen usw. Das Dämonische der Gebirgslandschaft ist ebenfalls übernommen, man denke an die Szenerie zu dem Sturz Viktorins in den Abgrund (Elixiere). Daß Hoffmann in einer seiner letzten Erzählungen „Das Grüne" ein innigeres Verhältnis zu der Natur beweist, wie Walter Harich annimmt, kommt gegen die Fülle der Beweise der sonstigen Auffassung kaum in Betracht. Der Waldbach, der irgendwo freundlich rieselt, ist ebenfalls in der hergebrachten Form des Bildes von Hoffmann übernommen. Wo er die Natur „verzaubert" und als schöne, den Menschen feindliche dämonische Elementargewalt darstellt, da folgt Hoffmann dem Einfluß Tiecks (vgl. Lit. Einflüsse); in seinen eigensten Werken findet sich eine kindliche Vertrautheit des Helden mit der Natur; dem naiv poetischen Gemüt enthüllt sie sich in ihrer Erhabenheit (Fremdes Kind). Nur dem aufklärenden Philister, der alles physikalisch erklärt und sie in ihren Wundern nicht gelten läßt, wird sie zur unheimlichen, bösen Macht, wenn er eines ihrer Wunder nicht natürlich erklären kann; ihm gilt Hoffmanns scharfer Spott.

Im Gegensatz zum Trivialroman wird bei Hoffmann das Kindesalter ausführlich geschildert, es ist schon an Erlebnissen reich und nicht mehr ein „affektloses Dunkel". Nur das Motiv der geheimen Abstammung ist beibehalten (Elixiere). Der Zusammenhang mit dem Motiv des Bundesromans, das den Helden zu seiner Entwicklung in die weitesten und buntesten geographischen Fernen führt, in den Orient, nach Spanien usw., ist bei Hoffmanns Helden, Medardus, der dieser Gattung am nächsten steht, beibehalten; auch er macht eine lange Reise, die seine verschiedenen Erlebnisse bedingt. Und die Helden der Mythen und Märchen werden aus ihrer Heimat, der realen Welt, in das Wunderland der Märchenpoesie geführt, und so machen sie weite Bildungsreisen in seelischer Beziehung (Anselmus). Dies ist wieder eine für Hoffmann bezeichnende Art der Umgestaltung des Motivs. Die Schicksalsidee des Bundesromanes ist in den „Elixieren" erhalten, doch insofern mit neuem Gehalt erfüllt, als daraus das Blutproblem, die Vererbung wird, die wie ein Schicksal über der Familie lastet. Der Erlösungsvorgang wird in das Innere des Helden verlegt und so zu einem seelischen Vorgang gemacht. Eine vollkommene Umwandlung erfährt der Traum, der im Trivialroman lediglich als „Angsttraum oder als prophetisches Gesicht"[23]) gilt und noch durchaus rationalistisch gefaßt ist; Hoffmann

[23]) M. Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert und der romantische Roman S. 262.

jedoch formt das Traummotiv poetisch und verbindet es mit allen philosophischen Zeitströmungen (vgl. Motive aus der Naturphilosophie). Daher läßt sich wohl kaum behaupten, daß der Traum, im Gegensatz zu den anderen Romantikern, denen er „ein Spiegel aller seelischen Doppelseitigkeit war, für Hoffmann nur das somnambule Delirium" ist[24]). Denn das kann nur für die von ihm selbst nicht ernst genommenen Magnetiseurgeschichten, nicht aber für seine wahrhaft dichterischen Werke zutreffen. Dasselbe gilt von der Behauptung, in Hoffmanns Darstellung des Wahnsinns seien hergebrachte Motive geblieben, und zwar „Schuldbewußtsein und Sexualität" im Gegensatz zu Brentano, dem der Wahnsinn „der ungleiche Bruder der Poesie ist"[25]). Man denke nur an Kreislers geistige Absonderlichkeit, für die Brentanos Worte ebenso gelten könnten.

Die Welt des Grauens, die Gespenster, das Dämonische des Trivialromans, ist nach Marianne Thalmann bei Hoffmann ebenfalls nur nach der „magnetischen und somnambulen Seite hin" entwickelt. Das damit nur eine, und zwar die schwächere Seite von Hoffmanns Dichtungen in Betracht gezogen wurde, beweist die Gestaltung solcher Motive im „Öden Haus", „Majorat", „Eine Spukgeschichte", „Elementargeist" usw. Das Interesse des 18. Jahrhunderts für mechanische Spielereien, optisch-akustische Vorrichtungen lebt noch in Hoffmanns Werken, doch er verurteilt die Automaten vom Standpunkt des Musikers, der die naturphilosophische Lehre vom Urton kennt („Automate"), und ironisiert die tote Mechanik, die mit ihrer Kunst jedem Wunder den Zauber nehmen will oder durch ihre Vortäuschung des lebendigen Lebens in der toten Masse Grauen einflößt; doch ist sie ihm keineswegs „das Wunder des entzückten Philisters". Von der Hauptidee des Bundesromanes, dem Bund selbst, hat Hoffmann — wie M. Thalmann nachweist — viele Motive beibehalten; Bund und Gegenbund („Goldener Topf", „Nußknacker"), Bundeszeremoniell (Elixiere), Einführungsschrecken des Neulings („Goldener Topf"); doch was ihn hier über seine Vorbilder weit hinaus reichen läßt, ist seine durchaus eigene Gestaltung dieser hergebrachten Motive: man denke sich das alte Äpfelweib, das auch ein Türklopfer sein kann, und sich als Tochter einer schwarzen Drachenfeder und einer Runkelrübe erweist, als Gegenbundfürsten, oder Anselmus' Angst in der kristallenen Flasche und die verschiedenen Nöte, durch die der Held in Großes „Genius" gehen muß. Köstliche Ironie und die Erfüllung mit poetischem Gehalt kennzeichnen diese Motive, und man kann auch hier nicht sagen, daß Hoffmann „der

---

[24]) M. Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert S. 239.
[25]) Ebenda S. 241.

Mechaniker bleibt und seine Menschen noch vor dem Tode der Materie stehen“[26]). In der Einleitung zu den „Serapionsbrüdern“ wird die Bundesidee ironisch behandelt; es wird von einem Bund erzählt, der nur den Zweck hatte, „gut zu essen und noch besser zu trinken“, und die Loge zum eierlegenden Hahn wird erwähnt[27]). Die Hauptkennzeichen des Genius im Bundesroman, den Glanz fremder Herkunft, die Zeitlosigkeit, die Verwandlungsfähigkeit, all das hat Hoffmann übernommen, auch das Schicksalhafte, das dieser verkörpert, klingt in den Gestalten des Dichters an. Die Romantik entwickelt „die dämonische Erlebnisfähigkeit der innerlich zweifach angelegten Figur“, indem sie sie einerseits „zum Träger des Schicksals, andererseits zum Künstler macht“. „Hoffmann hat noch einen dritten Typus, den Schwarzkünstler, den Emmissär des modernen Berlin.“[28]) Dem Trivialroman am nächsten steht der Abt Leonhard in den „Elixieren“, Belcampo ist wohl seine Ironisierung. Die „Proteushaftigkeit“[28]) der Geniusgestalt des Bundesromanes wird von Hoffmann besonders weiter entwickelt zu seinen magischen Doppelpersönlichkeiten, die immer irgendwie ein zweifaches Leben führen, sei es Lindhorst, Anselmus oder ein Magnetiseur. Daß Hoffmanns Helden immer unerlöst bleiben[28]), steht im Widerspruch zu dem großen Erlösungsgedanken in den „Elixieren“ und zu der Tatsache, daß z. B. ein Grundmotiv des „Goldenen Topfes“ die Erlösung Lindhorsts ist, daß in der „Prinzessin Brambilla“ König Ophioch und seine Gattin erlöst werden, daß Prosper Alpanus in sein Wunderland wieder zurückgekehrt usw. Rat Krespel z. B. mit seinem musikalischen Empfinden, seiner Vaterliebe und seiner Wunderlichkeit, dem „die Natur oder ein besonderes Verhängnis die Decke wegzog, unter der wir andern unser tolles Wesen unbemerkbar treiben, dem alles zur Tat wird, was bei uns nur Gedanke bleibt“, der „den bitteren Hohn, wie ihn der in das irdische Tun und Treiben eingeschachtelte Geist wohl oft zur Hand hat ... in tollen Gebärden und geschickten Hasensprüngen ausführt“[29]), ist am Schluß der Geschichte der leidende Mensch, der durch seine Unerlöstheit unser Mitleid erregt und eine Art tragische Größe bekommt, aber nie „der schuldbeladene Bösewicht“. Der Emmissär des Trivialromanes wird in der Romantik zur „romantischen Künstlergestalt des Genius-Magiers“, zum Genius überhaupt, und so wird durch die Romantik diese seelenlose, konventionell-schicksalhafte Gestalt beseelt. Die erste Erscheinung in diesem Sinne ist der alte Eremit im

---

[26]) M. Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert S. 260.
[27]) Werke V S. 59.
[28]) M. Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrh. S. 264.
[29]) Werke V S. 84.

„Sternbald", der auch Maler ist[30]). Hoffmann steht der Überlieferung wieder am nächsten; bezeichnend in diesem Sinn ist der Maler in den „Elixieren" und auch Salvator Rosa. M. Thalmann kennzeichnet diese Künstlergestalten Hoffmanns folgendermaßen: „Hoffmanns Künstler sind überwiegend Familienphilister, beschwerte Sinnenmenschen, Künstler von Hoffmannscher Sexualität."[31]) Dieser Ansicht kann wohl schwerlich beigestimmt werden, wenn man das ringende, von bösen und guten Mächten umstrittene Künstlertum des Malers in den „Elixieren" betrachtet, oder die feine Ironie, mit der Salvator Rosas verschiedenartige Kunst durch sein Theaterspielen über dem Publikum und über dem Leben überhaupt steht. Daß Hoffmanns Künstlergestalten „groteske Neurotiker sind, in denen trübe Sinnenwelt qualmt", kann man z. B. von Kreisler, dem „Seelenbräutigam Julias", der alles Irdische an der Liebe des Künstlers verneinte und von seinem Schöpfer, der immer wieder die Überwindung desselben darstellt, kaum sagen. Wohl sind Hoffmanns Künstlergestalten anders geartet als die der übrigen Romantiker, denn sie sind realistischer im Kampf mit dem sie umgebenden Alltag gezeichnet, eine Auffassung, die ja Hoffmann von dem himmelblauen Künstlertum der Romantik überhaupt trennt. Eine Abart dieses Typus bilden bei ihm die kunstreichen Mechaniker und Naturwissenschaftler, die gewöhnlich ironisch dargestellt werden. Dem Trivialroman wieder am nächsten stehend sind die Magnetiseure und Schwarzkünstler Hoffmanns, die für seine „Erzählungen des Vizekopfes" mit raschen Strichen gezeichnet wurden und nichts von Hoffmanns Künstlerseele enthalten. Gar so ernst war es Hoffmann nicht mit der schwarzen Magie, das zeigt die Ironie in der „Prinzessin Brambilla" (was auch M. Thalmann erwähnt). „Vermöge meiner geheimen Wissenschaft, der weißen, schwarzen, gelben und blauen Magie weiß ich, wie es gekommen usw.[32])", sagt Cellionati. Alle Macht, fremdländische Pracht und exotische Herkunft, die Hoffmann als dem Trivialroman entnommene Elemente auf seine Magier häuft, muten wie Ironisierung dieser literarischen Erzeugnisse an. „Den Zauberkasten, den zugkräftigen Apparat der Beschwörung", schicksalhafte Elemente, das Requisit usw. hat Hoffmann aus dem Bundesroman beibehalten, doch auch wieder eigenartig verwendet und mit dem Magnetismus und der modernen medizinischen Wissenschaft überhaupt verbunden. Es ist aber keineswegs „die Gebundenheit an das 18. Jahrhundert", die ihn zu „rationalistischen Erklärungen veranlaßt", wie M. Thalmann meint, sondern diese Erklä-

[30]) M. Thalmann, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert S. 282.
[31]) Ebenda S. 285.
[32]) Werke X S. 33.

rungen sind nur dem Philister spottend gegeben, damit er beruhigt sein kann; die Leute, die es angeht, wissen und glauben mit dem Dichter, daß es doch wunderbar ist, und die Leser, die ein ebenso „kindlich-poetisches Gemüt" haben, fühlen auch den Spott über den aufklärerischen Philister in diesen Erklärungen. Am meisten in der Überlieferung des Bundesromanes bleibt Hoffmanns „Bundestochter", wie Serpentinax, Candida usw., die Hoffmann „erotisch unkompliziert schildert" oder zu Elementargeistern und Sylphiden macht. Albertine Voßwinkel ist die ironisierte Bundestochter, ganz Mittel zum Zweck, aber nur dadurch, daß sie von dem jungen Lehsen durch eine rosige Brille gesehen wird. Auf die Teufelsgestalt des Trivialromanes greift Hoffmann unmittelbar zurück. Der Bund selbst ist in den „Elixieren" auf das Mönchstum übertragen, sonst aber ins Naturphilosophische, Künstlerische umgestaltet.

Hoffmann ergibt sich also im Zusammenhang dieser Untersuchungen für M. Thalmann als „Danaergeschenk des 18. Jahrhunderts, denn bei ihm arbeitet an der romantischen Maschine der Intellekt des aufgeklärten Berlin"[33]). Seine Entwicklung der Motive des Trivialromans weicht von der sonstigen romantischen vielfach ab, wird bei ihm zu ganz anderer Gestaltung; darin steht man wohl allgemein auf dem Standpunkt M. Thalmanns. Doch aus den Ausführungen, daß Hoffmann in der Tradition des Trivialromans stecken bleibt, „hinter den Wundern beruhigend den Zauberkasten entdeckt, verzaubert, wo die Romantik erlöst", ergibt sich ein Widerspruch. Hoffmanns Gestalten haben auch eine Seele mit ihrem Unendlichkeitsdrang, doch eine richtig menschliche, die irdisch gebunden ist, denn sie stehen mitten in der alltäglichen Welt; aber ihre Seele hat die poetische Kraft, sich darüber hinwegzuhelfen, und auch die helfende Ironie oder — für Hoffmann zutreffender — den Humor, der sie ermächtigt, über diesem Zwiespalt mit resigniertem Lächeln zu stehen, wo sie ihn nicht zu lösen vermag. Dem aufklärerischen Philister aber gilt der feine Spott, der gleichsam beschwichtigend für Alles realistische Erklärungen hat, über die die Eingeweihten lächeln.

e) Märchenmotive.

Gozzis Märchenkomödien enthalten, wie schon der Name sagt, vieles aus der Welt des Wunderlandes, der Märchenwelt, der Hoffmann so viele seiner Motive entnahm. Die Quellen hierzu wurden mit großer Mühe aufgespürt, später ebensosehr wie zu seinen Lebzeiten, wo in den „Heidelberger Jahrbüchern" die Quellen zu „Klein-Zaches" so genau

[33]) M. Thalmann, Der triviale Roman und der romantische Roman im 18. Jahrh. S. 321.

nachgewiesen wurden, daß der Verfasser die Möglichkeit hatte, „diese Quellen aufzusuchen und sein Wissen zu bereichern", wie er in der Vorrede zur „Prinzessin Brambilla" feststellt. Da betont er auch ausdrücklich, daß „ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen die Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält"[34]). Verschiedene Motive der Märchen und Mythen in allerpersönlichster Art zu verknüpfen, künstlerisch umzuformen und sie mit einer eigenen Idee seines Weltbilds zu beleben, ihnen ein Stück seiner Künstlerseele einzuhauchen — das war es auch, was er in seinen Märchendichtungen durchgeführt hat.

Die Herausgabe der Grimmschen Volksmärchen und die ganze Tätigkeit der Romantiker auf dem Gebiet des Märchens hatte eine allgemeine Vertrautheit mit diesem Stoffgebiet zur Folge, wenn auch die Auffassung vielfach eine andere war als heute. Im 18. Jahrhundert ist Wieland, wie Sackheim[35]) nachweist, der erste Dichter von Kunstmärchen, denn sein „Dschinnistan" erschien noch vor Musäus' Volksmärchen. Das Wunderbare findet sich in diesen Dichtungen noch als rein äußerlicher Aufputz ohne inneren Gehalt, man fühlt, wie ihm der Verfasser mit kritischem Verstand gegenübersteht und „von all dem, was sein Don Sylvio erzählt, so wenig glaubt, als die Erzählung vom ‚Roten Käppchen' oder ein anderes Ammenmärchen"[36]). Sackheim weist Wielandsche Gedanken in Hoffmanns Dichtungen nach. Im „Stein der Weisen" ist ein „ägyptischer Pseudoadept" 1000 Jahre alt und ein Zeitgenosse des Königs Amasis. Ähnliches findet sich im „Goldenen Topf" (Lindhorst), in der „Prinzessin Brambilla" (Cellionati), im „Meister Floh", „Irrungen", „Brautwahl", „Klein-Zaches", wo überall ein mächtiger Magier eigentlich uralt ist und Erinnerungen hat, die in die ältesten Zeiten eines fernen, fremden Landes reichen. In „Der Druide oder die Salamanderin und die Bildsäule" verliebt sich Chlodin in eine „elementarische Nymphe". Verliebte Salamander und Sylphiden gibt es mehrere in Hoffmanns Dichtungen, doch eben diese Art von Naturmythen gestaltet er in seiner künstlerischen Art lebendig und wunderbar, indem er ihnen durch die Verbindung mit den zeitgemäßen Ideen der Naturphilosophie neues Leben einhaucht. (Darüber wird im Abschnitt „Motive aus der Naturphilosophie" ausführlich gehandelt.) Nur dort, wo es sich um eine Erzählung „des Vizekopfes" handelt, um ein rasch hingeschriebenes Erzeugnis, das das Drängen des Ver-

[34]) Werke X S. 21.
[35]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1908, S. 114.
[36]) Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, Leipzig 1910, S. 2—3.

legers oder die finanzielle Notlage veranlaßte, wird das Motiv spielend aufgenommen und ironisch geformt, was wieder der persönlichen Art des Dichters entspricht. „Der Elementargeist", der von solch einer verliebten Sylphide erzählt, ist eine vollkommene Anlehnung an Cazottes „Diable amoureux"[37]). Das Buch wird mit ironischer Art auch genannt und das Lesen desselben als Ursache der plötzlichen sinnlichen Leidenschaft Viktors bezeichnet. H. erzählt da ohne innere Anteilnahme von Teufelbeschwörung, bösen Mächten und einer schönen Sylphide. Nur seltsam bitter ist die Ironie, die eine Teufelsbeschwörung mit Sätzen aus einer französischen Grammatik vor sich gehen läßt und die schöne, unerreichbare Sylphide, die den Jüngling zu glühender Leidenschaft entflammte, zu einer biederen, Strümpfe strickenden Gutsfrau macht, die etwas rundlich und etwas wunderlich ist. Ähnlich steht es mit Herrn Dapsul von Zabelthau in „der Königsbraut", der auch eine Sylphide 12 Jahre lang liebt, aber allzu unglücklich liebt, denn er hängt zu sehr am Irdischen, „er frißt zu viel", wie er selbst verzweifelt sagt. Er scheint sehr gelehrt, denn er hat sofort einen „Knigge für den Umgang mit Geistern" in Gestalt des „Laktanz oder des Thomas Aquinas" zur Hand für seine in diesen Dingen so ganz ununterrichtete Tochter, die sich das Wohlwollen des Gemüsekönigs durch ihre praktische Vorliebe für ihren schönen Gemüsegarten erwirbt. Hier wird sogar eine regelrechte Einteilung der verschiedenen Geister gegeben, und ihre charakteristischen Eigenschaften werden festgelegt. Ein wilder Zweikampf zwischen zwei Adligen des Gnomenreiches findet ebenfalls statt, nämlich zwischen der roten Rübe, dem König Daukus Carota, und dem Radiesherzog. Das Zweikampfmotiv wird von Hoffmann immer wieder entsprechend verwertet, seien es nun zwei mächtige Zauberer (Zaches), zwei grimmige Gelehrte mit Mikroskopen, zwei Rivalen, die sich mit Kinderpistolen duellieren (Meister Floh); und immer ist das Motiv der Situation entsprechend mit drastischem Humor gestaltet. Sackheim[38]) findet es vorgebildet in „Musarion" — Kampf des Stoikers Kleanth und des Pythagoräers Theophoron —, doch ist besonders der Kampf zweier Zauberer, die ihre Kräfte messen, wohl im allgemeinen ein bekanntes Märchenmotiv, das sich vielfach finden läßt. Wieland sagt in seiner Vorrede zum ersten Band des „Dschinnistan" selbst, diese Werke seien Bearbeitungen der Märchen de Pajon, Mille et un jours, der Gräfin d'Aulonoy usw. Die Märchen der Gräfin d'Aulonoy wurden gleich nach dem Erscheinen von „Klein-Zaches" von den „Heidelberger

---

[37]) Vgl. Cerny, Jaques Cazotte und E. T. A. Hoffmann, Euphorion Bd. 15.

[38]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1908, S. 116.

Jahrbüchern" als Quelle genannt, ebenso die Märchen von Tausend und eine Nacht. Hoffmann ärgerte sich zwar darüber, wie schon oben erwähnt, aber er hat die Märchen aus Tausend und eine Nacht sehr gut gekannt und sich nach und nach zu einer originellen Beurteilung derselben bekannt. Antoine Galland brachte sie aus Konstantinopel mit und gab sie 1704—1717 in 12 Bänden heraus. Hoffmann sagt von ihnen: „Was aber die Märchen von Tausend und eine Nacht betrifft, so ist es seltsam genug, daß die mehrsten Nachahmer gerade das übersehen, was ihnen Leben und Wahrheit gibt und was eben auf Lothars Prinzip hinausläuft. Alle Schuster, Schneider, Lastträger, Derwische, Kaufleute usw., wie sie in jenen Märchen vorkommen, sind Gestalten, wie man sie täglich auf den Straßen sah, und da nun das eigentliche Leben nicht von Zeit und Sitte abhängt, sondern in der tieferen Bedingung ewig dasselbe bleibt und bleiben muß, so kommt es, daß wir glauben, jene Leute, denen sich mitten in der Alltäglichkeit der wunderbare Zauber erschloß, wandeln noch unter uns."[39]) Damit kommen wir auf ein Hauptmerkmal in Hoffmanns Gestaltung der Märchenmotive, auf das schon von Ellinger, Sackheim, Maassen und Harich hingewiesen wurde, auf das geschickte Hinübergleiten von der Alltagswelt ins Wunderland. Der Archivar Lindhorst scheint sich plötzlich in einen Geier zu verwandeln und davonzufliegen, die häusliche Aline will auf einmal die Königin von Goldkonda sein, Georg Pepusch ist eigentlich die Distel Zeherit, wie sich ja dann erweist, und der biedere Peregrinus Tyß ist zu seinem eigenen Erstaunen auf einmal der König Sekakis; das kleine Mariechen weiß ganz genau, daß der Pate Drosselmeyer der Onkel des in einen Nußknacker verzauberten, jungen Nürnbergers Drosselmeyer ist. Solche Beispiele lassen sich in Hoffmanns Dichtung zahlreich nachweisen. Diese Art der Gestaltung erstreckt sich noch weiter bei ihm. Er sagt gelegentlich einer Abhandlung über die Opera buffa: „Die Kunst des Dichters müßte darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen, so individuell auftreten zu lassen, daß man augenblicklich selbst sagt: ‚Sieh da! das ist ja der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen. Das ist der Student, der alle Morgen ins Kollegium geht und vor den Fenstern der Cousinen erschrecklich seufzt' usw...." „Und nun soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien."[40]) Die verschie-

[39]) Werke VII S. 86.
[40]) Werke V S. 127.

denen Forderungen, die Hoffmann hier an die Gestalten des Dichters stellt, hat er auch in seinen Werken erfüllt. Aus den Märchen übernommene feste Typen erhalten lebenswahre, realistische Züge; der Märchenprinz wird zum Studenten, der auch Punsch trinkt und Pfeife raucht, aber ein „so recht im Innersten poetisches Gemüt hat", das ihn das Wundersame im Alltag verstehen läßt; er erringt auch die Prinzessin und einen Platz im Reich der Kunst. Ist ein Märchenheld nun aber wirklich ein kleines wunderbares Ungeheuer wie Klein-Zaches, dann sieht ihn die vernünftige Welt als eine neue Art von „Beelzebub Mycetes" an und macht ihn gesellschaftsfähig; er wird fürstlicher Beamter und beinahe Schwiegersohn eines Universitätsprofessors. Gütige Feen gibt es nicht im aufgeklärten Lande. Dort sind sie Stiftsfräulein. Einmal tut solch eine Fee ihrem eigentlichen Wesen gemäß ein lichtes, gütiges Wunder, aber das schlägt in unserer vernünftigen Welt nicht zum Guten aus. Der mächtige Zauberer wird zum Künstler, zum Gestalter mit dämonischer Kraft über die Menschenseele, und bekommt Züge des Genius der Bundesromane (vgl. Bundesromane). Die Prinzessinnen! — an deren Dasein glaubt der Dichter selbst nicht — es muß schon ein großes Wunder geschehen, wenn sie von gütigen Feen die kostbare Mitgift miterhalten, niemals über Kleinigkeiten, über ein schlecht genesteltes Band, über einen mißratenen Haarschmuck, über einen Fleck in der Wäsche verdrießlich zu werden. Nur dann ist ein Glück mit ihnen möglich. Aber meist lesen sie Jean Paul, werden lieber Frau Hofrätin und wundern sich ein wenig über ihre Narrheit, die ihnen die Liebe zu einem so sonderbaren poetischen Jüngling vorgaukelte, wie die gute Veronika im „Goldenen Topf". Die eigentliche Prinzessin, das Ideal des Helden, ist eben ein unerreichbares Idealbild, ein Traum seiner Künstlerseele, das durch seine Unnahbarkeit poetische Schaffenskraft spendet. Alle Bösen des Märchens aber werden gebrandmarkt mit dem Kennzeichen trockenen Philistertums.

Die Gestalten sollen, „aus dem gewöhnlichen Leben genommen, individuell auftreten und das Abenteuerliche, das ihnen begegnet, soll auf uns wirken und uns in den Kreis seiner Neckereien ziehen". Wer könnte das trefflicher tun als z. B. der Geheime Kanzleisekretär Tusmann, der uns bekannt erscheint und doch allerlei tut und erlebt, was wir nicht für möglich gehalten hätten, wenn er sich z. B. am grauen Morgen „hoch oben auf dem Pferde des großen Kurfürsten, das Haupt an dessen kalte eherne Brust gelehnt", findet, plötzlich ein unabwaschbar grünes Gesicht hat und zum Schluß mit viel Freude das Wunderbuch, das ihm jedes erwünschte Werk vorzaubert, in die Tasche steckt. Eine bekannte Örtlichkeit, die gerade im Mittelpunkt des persönlichen Interesses steht, wie Dresden und Berlin, oder das die Öffentlichkeit gerade

beschäftigt, wie z. B. Griechenland, wird der natürliche Schauplatz der phantastischen Geschehnisse. Sackheim will in dieser Art der realistischen Darstellung eine, „wenn auch gebrochene Linie von Musäus zu Hoffmann" sehen [41]). Auch Musäus hat Faktoren von bestimmter Realität in seine Märchen hineinspielen lassen, ebenso wie Benedikt Naubert (Volksmärchen der Deutschen) und Veit Weber (Sagen der Vorzeit) Stoffe sammelten, um sie künstlerisch zu verwerten. Die französischen „Contes des fees" haben zu den Motiven auch ihr Teil beigetragen; Harich [42]) betont auch indischen Einfluß auf Hoffmanns Märchenwelt. Bestimmend kommt aber vor allem der Einfluß der romantischen Zeitgenossen Brentano, Novalis und Tieck hinzu. Das Motiv vom Elementargeist, der eine Verbindung mit dem Menschen anstrebt, wie es auch Hoffmann verwertet hat, ist in der Romantik üblich. Vor allem ist da Fouqués „Undine", zu deren Operntext Hoffmann die Musik schuf, zu erwähnen, ebenso wie Goethes „Neue Melusine". Brentano hat das Motiv besonders ausgesponnen in den Stahrenberger Märchen. Der Unterschied in der Gestaltung zwischen ihm und Hoffmann liegt darin, daß bei Brentano oft durch allegorische und satirische Darstellung der Sinn des Erzählten verdunkelt wird, während Hoffmanns objektivere, mehr realistische Darstellung auch da Verständlichkeit bewahrt, wo man die Satire findet. Tieck, der Schöpfer der romantischen Märchennovelle, hat natürlich auch auf Hoffmann befruchtend gewirkt; dieser lehnt sich bewußt an ihn an. Die Gemeinsamkeit in den „Bergwerken von Falun" und dem „Runenberg" sind des öfteren genau festgelegt worden. Deutlich ist der Einfluß auch da, wo es sich um die Ironie in den Werken handelt; Beispiele siehe unter anderem Tusmanns Selbstmordversuch, Leberfinks Brautwerbung, Theodors Liebe in den „Irrungen" usw. Doch auch diese ironisch-humoristische Kunst hat Hoffmann in seiner Weise verwendet, denn „Tieck ist Ironiker. Hoffmann ist Humorist", sagt Jost [43]) und hebt hervor, wie die Ironie Tiecks leicht etwas Krampfhaftes, Verzerrtes gibt, „denn er schafft im Zusammenprallen der Extreme die grellen ironischen Momentbilder, Hoffmann im Ineinanderweben der Gegensätze die ironischen Stimmungsbilder", die „den freien Blick des Beobachters, der über den Dingen steht" [43]), verkünden. Stofflich und auch technisch haben besonders in der Märchennovelle Hoffmann und Tieck manches Gemeinsame. Das ferne, fremde Land, in das William Lovell so sehnlichst zu wandern wünscht, wird im Märchen zur Erfüllung, die Wunderwelt steigt empor aus der realen

---

[41]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1908.
[42]) Walter Harich, Biographie Bd. I S. 232.
[43]) Walter Jost, Von Tieck zu Hoffmann S. 31/32.

Wirklichkeit. Die Versöhnung von Idealismus und Realismus ist hier durchgeführt. Gebrandmarkt und verspottet wird in dieser Welt immer wieder der Durchschnittsverstand des seichten Verstandesmenschen, der auch an das Irrationale mit dreister Zuversicht herantritt, der Philister, der dieser Wunderwelt gegenüber blind und taub ist und da, wo er ihr begegnet, natürlich und physikalisch erklärt. Doch Hoffmann löst diesen bitteren Kampf mit der Philisterwelt immer, denn er sieht das „Hindernis im Objekt, in der herabziehenden Materie“ [44]). Sein Sehnen und daher auch sein Ziel ist geistiger als das Tiecks; indem er es erreicht, hat er „den Abfall von sich selbst überwunden, sich dem Philistertum entzogen und sein positives Ich gewonnen“ [44]). Tieck dagegen erlöst nicht, sondern verwendet das Märchen bewußt gerade dazu, um die Unmöglichkeit einer Lösung zu zeigen. Seine Wunderwelt hat immer den Charakter des Feindseligen, Gefahrvollen und läßt die Menschen, die ganz an sie glauben, an sich zugrunde gehen, während Hoffmanns Wunderwelt, das glückliche Reich eines höheren inneren Lebens, den Menschen mit „wahrhaft poetischem Gemüt“ das Eden, die Erfüllung ihrer Träume wird. Die „Bergwerke von Falun“, die sich, wie schon betont, an Tieck am meisten anlehnen, bieten in der Auffassung der dämonischen, unheimlich wunderbaren Natur eine Ausnahme und grenzen mehr an das Gebiet von Hoffmanns Magnetiseurgeschichten, die die Nachtseiten der dämonischen Naturgewalt darstellen. Tiecks Märchenhelden leben in einer irdisch ungebundenen Phantasiewelt, bewegen sich zwischen „Heimat und Fremde“; Hoffmanns Helden leben in Dresden und Berlin und haben die Welt der Wunder in sich, sie bewegen sich zwischen „Innen- und Außenwelt“ [45]). Stilistisch drückt sich die verschiedene Gestaltung der Märchenmotive bei den beiden Dichtern ebenfalls bezeichnend aus. Tiecks Märchen sind eigenartig, fast musikalisch-lyrisch zerflossen, Hoffmann, der Realist, schildert in kräftigeren Ausdrücken, kurz dramatisch augenscheinlicher und mit drastischem Humor.

Endlich wäre noch Novalis' zartes Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen zu nennen, wo Sackheim [46]) Motivgemeinsamkeit mit Hoffmanns Gamaheh und Zeherit (Meister Floh) nachweisen will, ebenso wie beim „Myrthenfräulein“, das ein Märchen von mädchenhafter Zartheit ist, wie das vom kleinen Mariechen und ihrer Wunderwelt (Nußknacker). Sackheim sagt: „Hoffmanns orientalische Fantasie und musikalische Seele, das reine Gemüt des Novalis und die Mystik des

[44]) Walter Jost, Von Tieck zu Hoffmann S. 24.
[45]) Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens, 1910.
[46]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1908.

Dichters der „Romanzen vom Rosenkranz" begegnen sich mit dem Volksmärchen in der lieblichen Auffassung der Frau als Blume, in der Erfindung solcher süßer Frauenbilder, wie die bittere Erde sie nicht trägt."[47]) Hoffmann gestaltet dieses Motiv persönlich aus zur naturphilosophischen Idee vom Liebestod (vgl. Motive aus der Naturphilosophie). Bezeichnend für Hoffmann ist noch, daß er manche seiner Märchenmotive einem kleinen, äußeren Geschehen verdankt, das sein Malerauge sofort sonderlich sah und seine Dichterseele poetisch belebte. So z. B. das Feuerwerk am 11. August, dem Napoleonstag, in Dresden. Welch poetisch feine Szene wird im „Goldenen Topf" bei der abendlichen Heimkehr auf der Elbe daraus, wenn es dem Anselmus, als er im Wasser den Widerschein der in der Luft herumsprühenden und knisternden Funken und Flammen erblickt, ist, „als zögen die goldenen Schlänglein durch die Flut". Den Referendar Heydebrand, der seit seinem 10. Jahr nicht mehr gewachsen war, hat Hoffmann einmal im Tiergarten reiten sehen, und das Mißverhältnis von Reiter und Pferd mag wohl durch das „Skurrile" dieses Bildes Anlaß zu der Reitszene in „Klein-Zaches" gegeben haben. Hoffmann hat durch die Auslegung, daß der biedere Referendar, der sonst keine Eigenschaften mit „Klein-Zaches" gemeinsam hatte, überhaupt das Vorbild geliefert haben soll, manche Unannehmlichkeit gehabt. Harich[48]) vermutet, daß Brentano Hoffmann über die Professorenstreitigkeiten der Heidelberger Universität unterrichtet habe, wo sich die Mystiker, darunter vor allem Görres und Kreuzer, gegen die Physikanten mit dem alten Voß als Hauptvertreter wenden. Diese Tatsachen, sowie die von Brentano geschilderten Verhältnisse der Universität mit den verschiedenen Sitten und Bräuchen, z. B. die alte deutsche Kleidung, bekommt in „Klein-Zaches" und vorher schon im „Sandmann" lebendige Gestalt und wird mit trefflicher Ironie geschildert. Man denke z. B. an den guten Mosch Terpin, der von Staats wegen die schwierigsten wissenschaftlichen Untersuchungen macht, z. B. warum der Wein anders schmeckt als das Wasser, und der dank seiner natürlichen physischen Erklärung für alles „Generaldirektor der natürlichen Angelegenheiten des Staates" wird. Was die Namen in den Märchen und Mythen betrifft, so sei auch da ein für Hoffmann bezeichnendes Beispiel angeführt. Voigt hat festgestellt[49]), daß das Buch, das der „Kater Murr" durcharbeitet, Peter Friedrich Arpe: De prodigiosis naturae et artis operibus Talismanis et amuletta dictis (Hamburg 1717), im Inhaltsverzeichnis die Namen Gamaheh, Sekaki, Zeherit ent-

[47]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann S. 209.
[48]) Walter Harich, E. T. A. Hoffmann Bd. 2 S. 168.
[49]) Voigt, Hoffmanns Zeherit, German.-Roman. Monatsschrift IV 1914 Heft 6.

hält, und daß der gelehrte jüdische Doktor auch dort Thetl genannt wird. Also die einem lateinischen Verzeichnis entnommenen Bezeichnungen und der Name eines „schnöden kabalistischen Skribenten" (Voigt) verwendete Hoffmann, um seine dichterischen Gestalten zu bezeichnen, die so lebendig und beseelt, von ihren Namen scheinbar untrennbar, in unserem Vorstellungskreis wohnen, und deren Namen zu langen Untersuchungen über ihre Symbolik Anlaß gaben. Müller weist den Zusammenhang zwischen dem persischen zeheret = Blume und der Distel Zeherit nach usw. (Voigt).

Sackheim [50]) endlich findet, daß Hoffmann vielfach fremdländische Märchenmotive verwendet hat, und zwar „mögen da die an Gespenstern und Spukgeschichten so reiche Provinz Kujavien in der Nähe von Plozk und das Herzogtum Lowitsch, die Heimat Chopins mit ihrer starken slavischen Blutzufuhr", für Hoffmann große Fundstätten gewesen sein. Doch kommt die Gestaltung solcher Motive wohl mehr für diejenigen Erzählungen in Betracht, die sich mit Vampyrismus, Hexen- und Gespensterglauben beschäftigen, wie „Vampyrismus", „Das Majorat" und „Die Nachrichten aus dem Leben eines bekannten Mannes", die sich übrigens ausdrücklich auf ihre Quelle: „Hafftitii Microchronicum Berolinense" — die bekannte Quelle der märkischen Geschichte, die auch von Eichendorff benützt wurde — berufen und sogar deren Stil nachzuahmen versuchen.

f) Motive aus der Naturphilosophie.

In den „Fragmenten" beantwortet Schlegel die Frage, welche Philosophie dem Dichter am angemessensten sei, folgendermaßen: „Weder der Eudämonismus, noch der Fatalismus, noch der Idealismus, noch der Skeptizismus, noch der Materialismus, noch der Empirismus. Und welche Philosophie bleibt dem Dichter übrig?" und fährt fort: „Die schaffende, die von der Freiheit und dem Glauben an sie ausgeht und dann zeigt, wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt und wie die Welt sein Kunstwerk ist." [51]) Dies mag wohl einigermaßen auf die Naturphilosophie zutreffen, wenn man bedenkt, wie z. B. Baader und Schubert poetisch schöpferisch das Weltall und seine Entstehung in ihrer Gedankenwelt formten. Ihre Philosophie war es auch, die auf die Dichtung ihrer Zeit, vor allem auf die Romantik, so befruchtend einwirkte. Auf Hoffmann als Dichter andererseits trifft besonders zu, was

---

[50]) Sackheim, E. T. A. Hoffmann.
[51]) Johann Nohl, Franz Baader, der Philosoph der Romantik, Euphorion Bd. 19 S. 629.

Schlegel hier von dem Wunsch des Dichters an die Philosophie sagt. Hoffmann, dem alle theoretisch-philosophischen Spekulationen vollkommen fern lagen, nahm aus der Philosophie seiner Zeit nur das, was einerseits im brennenden Tagesinteresse stand, um es für eine „Taschenbucherzählung" rasch hinzuwerfen und wenigstens teilweise mit seiner persönlichen Ansicht zu beleben; andererseits aber auch alles, was mit seinem innersten Wesen in Einklang stand und seiner hohen Ansicht von der Kunst Form und Rahmen geben konnte, diejenigen Motive, die er seiner dichterischen Phantasie entsprechend nach seiner Eigenart zu gestalten vermochte.

Gotthilf Heinrich Schuberts dreizehnte Vorlesung in den „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft", gehalten in Dresden 1808, gedruckt 1818 und 1840, handelt von dem „tierischen Magnetismus und einigen ihm verwandten Erscheinungen". Hoffmann kannte dieses Buch Schuberts, sowie die Lehren Meßmers sehr genau und diese Dinge standen auch im Mittelpunkt des Tagesinteresses. Wenn die Hoffmann-Forschung von Schuberts Einfluß auf Hoffmann spricht, dann werden, zumindest was die älteren Arbeiten betrifft, Hoffmanns Gespenster und Hypnotiseurgeschichten vor allem erwähnt. Hier hat Hoffmann den allgemeinen bekannten Gegenstand in Erzählungsform gebracht, meist ohne wie in seinen wahrhaft poetischen Erzeugnissen persönliche Stellung dazu zu nehmen. Nur in einem in den Rahmen der „Serapionsbrüder" eingestreuten Bericht über eine Somnambule zeigt sich kühle Skepsis. Erzählungen wie „Der unheimliche Gast", der „Magnetiseur" und vielleicht auch „Eine Spukgeschichte" verwenden diese Art von Motiven geschickt, indem sie das Verhältnis von Medium und Magnetiseur immer eigenartig gestalten und in den Mittelpunkt von tragischem Geschehen stellen. Aus der Stellung des Magnetiseurs zu seinem Medium ergibt sich die Rolle der Doppelpersönlichkeit, die der Magnetiseur meist spielt, indem eine zweite geheime Seite seines Wesens die dunkle dämonische Macht verkörpert, die er ausübt, während er sonst in normalen bürgerlichem Kreis lebt. Der Ansicht Roehls [52]), daß diese medizinisch-wissenschaftlichen Probleme auch eine Erklärung für den Einfluß Lindhorsts, Cellionatis und Prospers auf ihre Schützlinge geben, ist wohl nicht beizustimmen, da diese Gestalten in eine ganz andere geistige Sphäre übertragen scheinen und in einer ganz anderen Art von Hoffmanns Dichtungen leben. In der „Automate" ist dieses Motiv geschickt verknüpft mit einer anderen sehr zeitgemäßen Idee. Zu diesen mechanischen Spielereien hat Hoffmann eine eigenartige persönliche Stellung genommen,

[52]) Martin Roehl, Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann, Diss. Rostock 1918.

da sie ihn immer wieder anzogen und andererseits durch das Vortäuschen des Lebendigen in der toten Masse abstießen und ein gewisses Grauen einflößten. Diese Empfindung hat er dichterisch gestaltet im „Fremden Kind" und im „Nußknacker"; in beiden Fällen erhalten die Kinder mechanisches Spielzeug, das ihnen Abneigung einflößt. Den äußeren Anlaß zu der „Automate" mag der „Weise Türke" des Mechanikers Kempel (1734 bis 1804) gegeben haben, der in Berlin großes Aufsehen erregte. Hoffmann erklärt seine wunderbaren Fähigkeiten durch eine Art von Hellsehen, einen geistigen Vortrag, Austausch zwischen dem Frager und einem Medium, das irgendwo versteckt ist und dessen Antworten der Türke durch akustische Mittel wiedergibt. „Das antwortende Wesen verschafft sich durch uns unbekannte Mittel einen psychischen Einfluß", heißt es in der Geschichte. Ähnlich findet sich das Motiv in dieser Form im „Kater Murr" in der Lebensgeschichte des Meisters Abraham. In der „Automate" ist in Verbindung mit diesen Motiven noch eine Idee Schuberts — es sei hier vorweggenommen — dichterisch verwertet, nämlich die von der ersten heiligen Harmonie des menschlichen Geschlechtes mit der Natur. Hoffmann bringt sie hier in Verbindung mit der Musik, indem er Urlaute der Natur aus dieser glückseligen Zeit des Menschengeschlechtes annimmt, die sich noch vereinzelt finden: die Teufelsstimme auf Ceylon oder die eigenartigen Töne, die der Dichter selbst in der Nähe des kurischen Haffs gehört hat usw. „Ich halte aber den musikalischen Ton für desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen" [53]), sagt er in diesem Zusammenhang und verurteilt die Musikautomaten, die bei noch so geschickter Mechanik musikalisch seelenlos bleiben müssen ohne den Menschen. Diese einfachen theoretischen Ideen sind in der „Automate" nicht nur vorgetragen, sondern auch durch die Handlung förmlich verkörpert; da ist der Professor mit seiner mechanischen Kunst und Ferdinand mit seiner Liebe zu der Sängerin des einfachen Liedes, also des Ausdrucks höchsten menschlichen Gefühls durch das fügsamste und der Gefühlswelt am nächsten stehende Instrument, die menschliche Stimme. Eigenartig fein geformt ist diese Art von Motiv im „Rat Krespel" mit seiner wunderlichen Vorliebe für alte Geigen, die er, um die Ursache ihres wundersamen Klingens zu finden, zerstört bis auf eine, die im mystischen Zusammenhang mit Antoniens Leben steht. Den äußeren Anlaß zu dieser Motivgestaltung gab auch hier wieder eine kleine Neuigkeit, die etwas „Skurriles" berichtete. Brentano hat Hoffmann vermutlich von dem wunderlichen alten Herrn erzählt, von dem seine Schwester durch Frau Rat Goethe gehört

---

[53]) Werke VI S. 94. — Vgl. Wagners Urmelodie.

hatte, nämlich vom Thurn- und Taxisschen Rat und Archivarius Bernhard Crespel (1747 bis 1813), dem Jugendfreund Goethes.

Schuberts Einfluß auf Kleists „Käthchen von Heilbronn" ist ja bekannt, und Hoffmann war wohl auch gerade aus diesem Zusammenhang heraus für dieses Drama Kleists so sehr eingenommen und hat es in Bamberg mit viel Liebe und Sorgfalt inszeniert und seine Julia im Tagebuch Käthchen genannt. Wilhelm Lechner weist[54]) nach, daß in Hoffmanns „Gelübde" ein „nicht greifbarer, aber fühlbarer" Einfluß Schuberts besteht, namentlich was die Geschichte der unbewußten Verführung und den geistigen Rapport zwischen den beiden Liebenden betrifft. Die realistische, beinahe zynische Erklärung durch den Vetter zeigt wieder den Realisten Hoffmann. Einen weiteren Einfluß Schuberts stellt Lechner im „Sanktus" fest, in dem er Bettina als eine Nachtwandlerin betrachtet und durch den reisenden Enthusiasten in magnetischen Zustand versetzt werden läßt, so daß sie nur durch ihn wieder geheilt werden kann. „Ohne mein Wissen und Willen habe ich einer unbekannten psychischen Kraft zum Medium des Entwickelns gedient", sagt er selbst nach dieser Heilung, was für und gegen Lechners Annahme spricht, da der Magnetiseur doch gewöhnlich bewußt handelt. Die Behandlung des tierischen Magnetismus bei Hoffmann ist wohl über Schubert hinaus auch von Kluge (Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel, Berlin 1811) und durch Bartels (Grundriß einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus, Frankfurt a. M. 1805) beeinflußt worden. Beide Werke kannte Hoffmann ebenfalls genau. Das „Fräulein von Scudery" und der „Sängerkrieg", deren bekannte Quelle ja Wagenseilers Chronik ist, gehören, was die Gestaltung des Motivs einer dämonischen unheimlichen Macht betrifft, ebenfalls hierher, sowie das „Spielerglück". Im ganzen gilt von diesem Kreis, was Arnim so treffend gesagt hat: „Jede Zeit hat ihre eigene Art Geister, ihre eigene Art, sie zu denken und zu zitieren; die Gegenwart vermischt mit dem rosenkreuzlerischen Streben wissenschaftlicher Kenntnis und Erkenntnis, noch den Meßmerschen Magnetismus, um sie als eine furchtbare Geisterhand in das Innerste der Gemüter auszustrecken."[55]) Damit sind diese Erzählungen Hoffmanns in den Rahmen ihrer Zeit gestellt, und nur aus diesem heraus als Zeitgemälde eines geschickten Tagesschriftstellers, der ein ganz anderer war als der Dichter des „Goldenen Topfes", können sie im Kreise von Hoffmanns Werken beurteilt werden.

---

[54]) Wilhelm Lechner, Gotthilf Heinrich Schuberts Einfluß auf Kleist, Kerner und Hoffmann, Diss. Münster 1911.

[55]) Mitgeteilt von Reinhold Steig, Kleists Berliner Kämpfe, Berlin u. Stuttgart 1901.

Ein zweites Werk Schuberts hat Hoffmann genau gekannt und ist von ihm tief beeinflußt worden, nämlich die „Symbolik des Traumes". „Im Traum und schon im Zustand des Deliriums, der meist vor dem Einschlafen vorherrscht, scheint die Seele zum Teil eine ganz andere Sprache zu sprechen als gewöhnlich." Und weiter: „Gewisse Naturgegenstände und Eigenschaften der Dinge bedeuten jedes auf einmal Personen, und umgekehrt stellen sich uns gewisse Eigenschaften der Handlungen unter dem Bild von Personen dar" [56]), heißt es dort u. a. Von den Delirien vor dem Einschlafen ist bei Hoffmann öfter die Rede. Der Traum ist nach Schubert „die Hieroglyphensprache der Natur der Seele", die uns angeboren ist „und die die Seele versucht, sobald sie aus der gewöhnlichen, wachen Unterwürfigkeit unter ihren Geist, aus der Verkettung mit ihrem gröberen Körper etwas frei geworden ist". Was sich so in der Traumwelt ausdrückt, das ist die Gottheit selbst; daher ist auch die Sprache ihrer Propheten dunkel und traumhaft, sie ist die Ursprache der Seele, die poetische Sprache. Sie ist aber dem Menschen fremd geworden, er versteht die Natur nicht mehr. Traum und Mythos stehen in diesem Sinn im engsten Zusammenhang. Diese Auffassungen sind Gemeingut der Romantik geworden. Nach Schlegel ist im Traum der vernünftige Wille des Geistes ausgeschaltet, der gewöhnliche Traum ist wie der Wahnsinn eine Verwirrung der vom Körper losgelösten Seele. Hoffmann setzt hier „der von der realen Welt losgelösten Seele", denn sein Wahnsinn in Kreisler ist ein Versuch der Seele, sich loszulösen vom Alltag, vom Irdischen, und die bittere Erkenntnis dieses unüberwindlichen Dualismus von realem und traumhaft-poetischen Leben. Die Lehre von dem eigenen Leben der Seele, das sie nur losgelöst vom irdischen Körper und so in einen glückseligen Urzustand der Menschheit zurückversetzt, führen kann, findet sich auch in Franz Baaders Schriften: „Kurz, es gibt ein inneres Schauen, welches nicht durch die äußeren Sinne vermittelt ist, und ein diesem inneren Schauen entsprechendes Tun, Hören und Fühlen ..., welches ebensowenig durch Äußeres vermittelt wird." [57]) Das Entscheidende für ihn ist, daß alle inneren Sinneserscheinungen nur stattfinden können, wenn das Gemüt des Menschen „tiefer und inniger erfaßt ist". Für ihn ist das innere Schauen und Wirken das Wesentliche, das äußere nur ein Figürliches, Unwesentliches. Schubert verbindet diese Ansichten mit der Lehre vom tierischen Magnetismus, der für ihn den Beweis bildet, daß der Mensch mit dem Allgemeinleben der Natur mitzufühlen vermag

---

[56]) G. H. Schubert, Die Symbolik des Traumes S. 6.
[57]) Mitgeteilt durch Baumgardt, Franz Baader und die philosophische Romantik, Halle 1927, S. 243.

und die Welt des Wachens nur eine oberflächliche, äußere ist. Ähnlich auch Meßmer, der nach Lersch[58]) dieser ganzen Lehre eine besondere Wendung gegeben hat durch seine Ansicht von der einen Kraft, „die das Universum durchströmt und alle Körper und Lebewesen der Erde miteinander verbindet und so ein gegenseitiges Einwirken durch den trennenden Raum hindurch ermöglicht". Dies paßte gut in die Schellingsche Lehre von der Allbeseelung der Natur, die in die romantische Dichtung eindrang. Dadurch, daß der Ausdruck jener Naturbildsprache, die die Seele im Traum und in damit verwandten Zuständen spricht, als Offenbarung, als Ausdruck der innigsten Verbindung mit der Natur (im naturphilosophischen Sinn) angesehen und so zur „wahrhaft poetischen" erhoben wird, wird der Traum oder besser diese bestimmte Art von Traumzustand zum Urbild dichterischer Phantasie. Nach Novalis belehrt uns der Traum „auf eine merkwürdige Weise von der Leichtigkeit unserer Seele, in jedes Objekt einzudringen und sich in jedes sogleich zu verwandeln"[59]). Für ihn ist auch die romantische Kunst „die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend". Von diesem Standpunkt aus wird das Märchen zum Ideal der Dichtkunst, und die Phantasie der Märchendichter kommt der des Traumes (im Schubertschen Sinn) am nächsten. Lersch[59]) stellt eine ästhetische Forderung der Romantik auf: „Der magische Schimmer, mit dem der Traum seine Bilder umgibt und über die Wirklichkeit des Alltags erhebt, soll auch das Gewöhnliche im Märchen zum Besonderen verzaubern." Hoffmann hat diese Forderung in seiner Märchentechnik voll erfüllt, von der realsten Wirklichkeit in wunderbarstes Traumland übergeleitet (wie schon gelegentlich der Besprechung der Märchenmotive ausgeführt wurde) und so wieder gezeigt, daß er durch seine zwiespältige Veranlagung, durch den ihm innewohnenden gesunden Realismus einerseits und sein „wahrhaft poetisches Gemüt" andererseits, nicht nur erfüllte, was die Frühromantik theoretisch forderte, sondern auch gewissermaßen überwandt; denn jede Erfüllung einer gewordenen Form mit höchstem dichterischen Gehalt bedeutet mit der Erfüllung auch die Überwindung, denn der Gehalt sprengt so die überkommene Form. Das klassische Beispiel hierfür ist Goethe als Dichter eines Schäferspiels, der „Laune des Verliebten". Hoffmann hat sich nicht nur die aus der Lehre von der Traumdichtung hervorgehende Märchentechnik bei seiner Motivgestaltung angeeignet, sondern auch den Traum sonst als kon-

---

[58]) Lersch, Der Traum in der deutschen Romantik, München 1923.
[59]) Lersch, Der Traum in der Romantik S. 52.

ventionelles Motiv, wie es in der Romantik üblich wurde (vgl. Sternbald), verwendet. Ein Beispiel ist Tiecks immer wiederkehrende Wendung „vom glücklichen Traum, aus dem man erwacht" usw. Hoffmann läßt wunderbares Geschehen von den Zweiflern seiner Erzählung immer als Traum darstellen, z. B. die Erlebnisse Tusmanns in jener bedeutungsvollen Nacht, die auf dem Pferd des Großen Kurfürsten endete, werden von Voßwinkel als Traum bezeichnet. Oder es erscheint das Bild der längst gesuchten Geliebten, die man früher nie gesehen, im Traum und wird dann später Wirklichkeit, z. B. in der „Automate", oder in besonderer Verwertung in der „Jesuitenkirche in G.".

Die in die Märchen eingestreuten Naturmythen Hoffmanns sind die persönlichste Gestaltung von Schuberts Anschauungen. Der Bericht von der Feuerlilie und ihrer Liebe zum Jüngling Phosphorus im „Goldenen Topf" ist die dichterische Verkörperung vernichtender, zu höherem neuem Leben führender Liebe, wie sie Schubert darstellt. „... der Sinn wird die Sinne gebären, und die höchste Wonne, die der Funken entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst, um aufs Neue fremdartig emporzukeimen"[60]), sagt Phosphorus zu der Feuerlilie. Bei Schubert heißt es: „Und eben die Glut jener zerstörenden Augenblicke, für die bisherige Form des Daseins zu erhaben, erzeugt den Keim eines neuen, höheren Lebens in der Asche des Untergegangenen usw."[61]) Im weiteren Verlauf der Sage ist wieder die Rede von der unglücklichen Zeit, „in der die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich ist und die Elementargeister aus weiter Ferne in dumpfen Anklängen zu den Menschen reden"[60]). Schubert sucht die Ursache dieser Disharmonie des Menschengeschlechtes mit der reinen Natur im kalten, Gott entfremdeten Verstand und erhofft die Wiederherstellung der alten glückseligen Harmonie auf religiös-mythischem Wege. Hoffmann gestaltet das Problem persönlich, er findet die Ursache im Gedanken, der durch mechanische Analyse allem beikommen will — er verkörpert dies auch im „Fremden Kind" —, und an Stelle der Religion des Naturphilosophen tritt bei ihm überall die Kunst. Nur der kann die grüne Schlange gewinnen und den Salamander erlösen, der, nachdem in ihm die Ahnung „des fernen wundervollen Landes entzündet wurde", den Glauben findet an „die Wunder der Natur, ja an seine eigene Existenz in diesen Wundern". Und solch ein Jüngling hat ein „kindliches poetisches Gemüt". Durch seinen Glauben gewinnt er auch die Schlange

---

[60]) Werke I S. 189.
[61]) Schubert, Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaft S. 42.

und lebt nun in Atlantis, dem Wunderland, wo nach Schubert[62]) das höchstgebildete Urvolk, das die tiefsten Naturkenntnisse besaß, lebte, und wo nach Hoffmann der glückliche Anselmus die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen hat und „rüstig die Schwingen rührt im Lande der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart". Im „Fremden Kind" ist es wieder die allgütige Natur, die alles, was auf Erden lebt und webt, in treuer Liebe umfangen hält und vor allem die Kinder liebt. Aber zu ihrem Schmerz wollen die meisten Menschen nichts von ihr wissen; der böse Gnomenkönig Pepser zerstört ihr herrliches Reich; dieser Pepser kann auch die Gestalt eines Magister Tinte annehmen und mit seiner trockenen Gelehrsamkeit die schönste Harmonie zwischen den Kinderseelen und der sie umgebenden Natur zu zerstören versuchen. Die Schilderung des Landes Urdargarten in der „Prinzessin Brambilla" ist ganz das Schubertsche Atlantis, das Urland, in dem die göttliche Harmonie mit der Natur herrscht. Ironisch wird betont, daß die Menschen nur deshalb keine Städte aus Backstein hatten, weil sie es in einer Art Kulturmangel vorzogen, „am murmelnden Bach umgeben von rauschendem Gebüsch in einer niedrigen Hütte zu wohnen". An König Ophiochs Schicksal zeigt sich wieder der Abfall des Menschen von der Natur und der Verlust seiner einstigen Glückseligkeit. Der Magier Hermod, einer der alten Propheten in Schuberts Sinn, will nach Atlantis wandern, „um aus der Hand der mächtigen Königin (der Natur)" das Geschenk zu empfangen, das sie ihm zum Zeichen der Versöhnung versprach (die Urdarquelle, den Humor). Schuberts Gedanken in echt Hoffmannscher Gestaltung sind die folgenden Worte: „Der Gedanke zerstört die Anschauung, aber dem Prisma des Kristalles, zu dem die feurige Glut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens."[63]) In „Klein-Zaches" wird Schuberts Darlegung vom Zerebral- und Gangliensystem als Träger der willkürlichen Bewegungsorgane und als Sitz der Brust- und Unterleibsnerven ironisiert: der so umständlich tragbare Orden hat durch seinen Druck Störungen in diesem System hervorgerufen und hätte so den Tod des Ministers bewirkt. Die alten Könige, von denen Schubert[64]) erzählt, daß sie nicht nur Herrscher, sondern auch Priester und Propheten ihres Volkes waren und „ihr graues Haupt auf hoher Sternwarte der Kälte der Nacht preisgaben, um das geweihte Auge für ihr schlummerndes

[62]) Schubert, Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaft S. 29.

[63]) Werke X S. 61.

[64]) Schubert, Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaft S. 3.

Volk, den alten Bund des Menschen mit der Natur zu bewahren", haben einerseits Züge geliefert zu dem „Lindhorsttypus", dem weisen, mächtigen Magier, wie ihn auch Hermod und Prosper Alpanus verkörpern, und zu ihrem ironischen Zerrbild, dem Meister Floh; andererseits leben sie auch fort in den Königen der Mythen, im Fürsten Phosphorus, dem König Ophioch und dem König Sekakis, dem Herrscher von Farmagusta im „Meister Floh". Mit der Erzählung von seinem wunderbaren Talisman ist die Mythe von der Prinzessin Gamaheh und der Distel Zeherit verknüpft und wir gelangen hiermit zu Hoffmanns Gestaltung des Liebesmotivs, das ebenfalls zum Teil unter Schuberts Einfluß steht.

3. Das Thema der Liebe bei Hoffmann.

„Tod und Hochzeit, Hochzeit und Tod liegen sich in der Ideenassociation der Natur so nahe wie in der des Traumes, eines scheint oft das andere zu bedeuten, eines das andere herbeizuführen oder vorauszusetzen; sie erscheinen öfters in der Sprache der Natur als zwei gleichbedeutende Worte, davon nach Gelegenheit eines für das andere gesetzt wird, die Erzeugung und die Auflösung der Körper sind sich in der ganzen Natur, sowohl in Hinsicht der Erscheinung als der dabei hervorkommenden Stoffe unmittelbar verwandt und gleich; Phosphorus ist Morgen- wie Abendstern, Fackel der Hochzeit und des Todes", heißt es bei Schubert[1]), und er führt weiter aus, wie die alten Mysterien die Feier von Liebe und Tod zu einem einzigen Fest einten, die heiligen Symbole dafür vertauschten, und bringt Beispiele aus der alten Sage und Mythe, aus den verschiedenen Kulten. So ist Proserpina eine Göttin des Todes und der ewig neu entstehenden Keime. Während im „Meister Floh" Peregrinus und sein Röschen ein seliges Pärchen werden, haben Georg Pepusch und Dörtje Elverding das Brautgemach gar nicht betreten und sind verschwunden; aber im Garten ist nachts eine herrliche Fackeldistel aufgeblüht, um deren Stengel sich eine lila goldgestreifte Tulpe schlingt, beide sind verwelkt, den Blütentod gestorben und so zurückgekehrt ins Reich der Allmutter Natur. „Das Mysterium ist erschlossen, der Augenblick alles erfüllten Sehnens war auch der Augenblick deines Todes."[2]) Wie ein geheimnisvolles Berühren einer fernen fremden Welt mutet diese Gestaltung von Schuberts Naturauffassung an, durch die ein Hauch von alter Mystik weht. Unendlich fein und traumhaft blüht dies poetische Geschehen aus dem Rahmen des mit

[1]) Schubert, Symbolik des Traumes S. 39.
[2]) Werke X S. 263.

realistischer Komik und drastischem Humor erfüllten Märchens. Neben Schubert klingt hier vielleicht Novalis' Motiv vom Liebestod an; eine andere Beeinflussung, die merkwürdigerweise nicht beachtet wurde, mag durch Fouqué vorliegen. Huldbrand in der „Undine" ist bereit, an seinem Hochzeitstag am Kuß Undinens, die als Geist wiederkehrt, zu sterben; so feiern sie ihre Wiedervermählung, die zugleich ihr Tod ist. Heilmann sagt: „Des Himmels segensmilder Wille hat ihn, der einst zu Liebeslust geboren, zum reinen Liebestod erkoren."[3]) Hoffmann hat zum Operntext dieses Märchens die Musik gesetzt und ist tief in den inneren Gehalt der Dichtung eingedrungen. Das Motiv lag ihm als dem Verehrer von Schuberts Schriften doppelt nahe. Walter Harich[4]) führt aus, wie das Liebestodmotiv zwar zum erstenmal im „Meister Floh" vollendet gestaltet wird, aber ungesagt in manchen anderen Werken anklingt, so in der Kreisler-Juliatragödie, im „Goldenen Topf". Und der Entwurf zur Prinzessin Blandina skizziert es: „Amandus zieht als singender Schwan durch die Lüfte, Blandinens Herz bricht in des Gesanges höchster Seligkeit."

Machtvoll klingt das Motiv dann nochmals an in den „Elixieren", in den Worten des Mönchs an den Leser seiner Aufzeichnungen: „Aber auch du, du mir im Inneren Verwandter, auch du glaubst es, daß der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung des Geheimnisses, im Tod aufgeht. — So verkündet es uns die dunkle weissagende Stimme, die aus jener, keinem irdischen Maßstab meßlichen Urzeit zu uns herübertönt, und in den Mysterien, die die Säuglinge der Natur feierten, ist uns ja auch der Tod das Weihefest der Liebe."[5])

Bei der sonstigen Gestaltung des Liebesmotivs in Hoffmanns Dichtung stehen Schuberts Lehren wieder an erster Stelle. Das sechste Kapitel in Schuberts „Symbolik des Traumes" heißt: „Eine Babylonische Sprachenverwirrung". Dort zeigt Schubert, wie die ursprüngliche Sprache des Menschen, wie sie Traum, Poesie und Offenbarung kennen lehren, eine Sprache des Gefühls, und — „da der Gefühle lebendiger Mittelpunkt und Seele die Liebe ist" — die Sprache der Liebe war. Der Gegenstand dieser Liebe war aber ursprünglich „das Göttliche, die höhere Region des Geistigen gewesen". Doch durch die Schuld der Menschen hat sich diese Liebe in Sehnsucht nach dem höchsten Göttlichen gewendet und findet ihren Gegenstand in der Sinnenwelt, in ihrem armen Selbst, während der eigentliche Gegenstand, die Region des Geistigen sie kalt läßt. Die Ursprache hatte einen unend-

---

[3]) Fouqué, Undine, dritter Aufzug, siebenter Auftritt.
[4]) Walter Harich, Biographie II S. 365, II S. 364.
[5]) Werke II S. 151.

lichen Inhalt, ihrem unendlichen Gegenstand gemäß, doch sie wurde nun auf die endliche, irdische Liebe und Sehnsucht übertragen. Und dadurch entsteht „die Doppelsinnigkeit der menschlichen Seele, vermöge welcher dieselbe Zuneigung des Gemüts für den höchsten wie für den niedrigsten Gegenstand empfänglich wird". Nur im Traum und in der Poesie spricht die Seele noch ihre richtige Sprache, die uns aber durch unsere Zwiespältigkeit fremd und oft dunkel wurde. Erst wenn die Seele die Nichtigkeit ihrer irdischen Liebe, die sie „einen Fels in der Flut des Wandelbaren" glaubte, erkennt, und wenn ihr der Wunsch versagt bleibt, daß sich in der geliebeten Sterblichen die unsterbliche Gestalt, das Ewige zeigen müsse, dann findet sie sich nach ihrer Enttäuschung beim Erwachen „in ihrem Schmerz mitten in jenem selben befangen, den sie bang suchte, dem sie sich am fernsten glaubte, als sie ihm am nächsten war"[6]). „Und wenn der Geist unseres Geschlechtes das äußerste jener Verlassenheit, jenes Mangels erreicht, wo auch die letzten Lebenssterne von ihm weichen, so wird — die ihm am fernsten zu stehen, die er vergebens zu suchen schien: die ewige Liebe ihm am nächsten sein, der dunklen Nacht der Morgen"[7]), heißt es weiter bei Schubert. In Hoffmanns künstlerische Sphäre übertragen, könnten diese Worte in den „Kreisleriana" stehen: In die äußerste Verlassenheit von allem Irdischen und Alltag, in die dunkle Nacht seines Geistes leuchtet die Liebe, die hohe Liebe des Künstlers. Die Anschauung von der Seele, welche durch diese Wandlung der Zuneigung zu dem höchsten und niedrigsten Gegenstand fähig wird und sich durch diesen Dualismus durchringen muß, ist dichterisch gestaltet in den „Elixieren". Medardus' Liebe hat auch einen unendlichen Gegenstand, den er aber in blinder Leidenschaft immer wieder verkennt, so daß er ihn mit irdischer Sinnenliebe an sich zu reißen verlangt; dadurch lädt er immer schwere Schuld auf sich, bis er sich durch sein Leid durchringt zur höheren Erkenntnis, dadurch überwindet und so sein Geschlecht erlöst. „Es gibt Höheres als irdische Lust, die meistens nur Verderben bereitet, dem leichtsinnigen, blödsinnigen Menschen und das ist jene höchste Sonnenzeit, wenn, fern von dem Gedanken freveliger Begier, die Geliebte wie ein Himmelsstrahl alles Höhere, alles, was aus dem Reiche der Liebe segensvoll herabkommt auf den armen Menschen, in deiner Brust entzündet."[8]) Die gleichen Seelenvorgänge, wenn auch blasser und schattenhafter, erlebt Aurelie, die in eigenartiger Verbindung mit der heiligen Rosalie steht und auch große Ähnlichkeit mit dieser zeigt. So

---

[6]) Schubert, Symbolik des Traumes S. 114.
[7]) Ebenda S. 116.
[8]) Werke II S. 273.

wird das ganze Motiv in den Kreis der Heiligenlegende gerückt und dadurch (nach Harich) Julias Bild in jenes unwirkliche Klardunkel alter Kirchenfenster gestellt (vgl. Kapitel über die Legende). Damit kommt Hoffmann Schuberts Lehre, die überall als Lösung das Göttliche, die Religion bringt, am nächsten. Weiter gestaltet und persönlich geformt, weil ein schmerzliches eigenes Erlebnis mit zur Gestaltung drängt, ist das Motiv in der Liebe Kreislers, in der Liebe des Künstlers. „Es handelt sich dabei um ästhetische Objektivierung subjektiven Leidens, um die Tilgung persönlichen Strebens durch das reine Feuer künstlerischer Betrachtung.“[9]) Die Geliebte des Künstlers spiegelt im Schubertschen Sinn das Ewige in sich, oder der Liebende trägt vielmehr alle höchste Sehnsucht in sie, schöpferisch zaubert er alles an sie, sie ist ihm „das Gefäß des Absoluten“, für das sie als Medium wirkt. Durch diese Verklärung wird die Liebe zur ewigen, nicht zur zeitlich fleischlichen, sondern zur ewig Unvergänglichen. Das Göttliche aber, das in der Geliebten irdische Gestalt gewonnen hat, führt den Künstler zurück in seine wahre Heimat, die Kunst. Die Geliebte muß jedoch Bild bleiben, sie muß den Schleier bewahren, damit Ahnung, Glaube und Fantasie sie umweben können. Ihre Körperlichkeit darf nicht berührt werden, denn an allem Körperlichen stößt sich die Sehnsucht die Schwingen ab und fällt zur Erde. „Die Geliebte muß gleichsam Musik werden“ (Jost S. 81). Trügerisch ist die Hoffnung, in der Geliebten je das Idealbild zu umarmen. Es bleibt immer ein irdisches Weib, nach dem der Künstler in irdischer Liebe die Arme ausstreckte. Nach Kluckhohn[10]) hat Hoffmann diesen Dualismus von Sinnenliebe und Seelenliebe von vornherein anerkannt und ist so „der Dichter der Sehnsucht geworden, die ewig währt“, weil sie nicht erfüllt wird. Hoffmann hat das Motiv in ähnlicher Form, wie es Kreisler als „Julias Seelenbräutigam“ (so nennen es Müller und Harich) zeigt, in mehreren Werken verwendet. Tragisch gestaltet ist seine Variation in der „Jesuiterkirche von G.“, wo der Künstler das erträumte Idealbild zu seiner Frau macht und dadurch Liebe, Künstlertraum und sein eigenes Leben zerstört. Der Künstler hält ja die Geliebte in seiner Seele fest; was kümmert es ihn, wenn ein anderer sie heimführt, denn was hat sie zu tun mit der Frau, unter deren Gestalt sie ihm zufällig begegnete. „Was habe ich mit der Kriminalrätin Mathesius zu schaffen?“[11]) fragt sich Traugott im „Artushof“. Ferdinand in der „Automate“ weiß, daß er die Geliebte in seinem Herzen nie verlieren kann, trotzdem sie die Frau eines anderen ist. Hoffmanns

[9]) Walter Jost, Von Tieck zu Hoffmann S. 24.
[10]) Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Romantik S. 603.
[11]) Werke V S. 196.

Ansicht über die Liebe des Künstlers kommt am schönsten zum Ausdruck in dem Gespräch zwischen Hedwig und Kreisler im „Kater Murr". So kommt Hoffmann zur Verwerfung der irdischen Ehe überhaupt. Dies lag noch von anderer Seite nahe; Hoffmanns eigene Eheerfahrung möge mitspielen, die Eheabneigung ist für die romantischen Künstler bezeichnend und wird im „Sternbald" besonders betont. Leonhard in der „Brautwahl" sagt auch dem jungen Lehsen, als dieser von seiner Liebe spricht, Sternbald sei bis jetzt unverheiratet geblieben und werde es auch weiter bleiben. Da Aussichten bestehen, daß der junge Lehsen ein guter Künstler werden kann, so kommt es wohl kaum zu dieser so sehnlich erwünschten Ehe; Leonhard, der an die weisen Magier der Märchen erinnert, hat wenigstens eine voreilige verhindert. Ähnlich ist es in der „Fermate". Wo Hoffmann seine Werke doch mit einer Heirat der Liebenden schließt, da ist es ein Zugeständnis an sein Publikum, und ohne Ironie geht es dann wie in „Klein-Zaches" nie ab. Oder die glückliche Lösung erfolgt im Märchenland, wo alles eben nur ein Traum der Phantasie ist wie im „Goldenen Topf". Mit schärfster Ironie behandelt ist das Motiv in der „Prinzessin Blandina"; der treffliche Dichter Roderich, der zwischen erstem und zweitem Frühstück etwas rhythmisch brüllt und rast, sagt: „Die göttliche Blandina ist meine Muse, meine Liebe zu ihr eine poetische Idee, die ... die Gemüter entzündet. Unbezweifelt rührt am Ende mein Schmerz, meine Verzweiflung die Stolze, und ich werde über kurz und lang regierender Fürst von Ombrosa, wiewohl dann Blandina weder meine Muse, noch meine poetische Idee bleiben kann, denn zu beiden ist eine Frau nicht tauglich."[12])

4. E. T. A. Hoffmanns künstlerische Persönlichkeit in ihren Hauptzügen auf Grund des gesammelten Materials festgelegt.

a) Übernommene Motive.

Die vorliegende Untersuchung versucht, die verschiedenen Quellen und Einflüsse festzustellen, die zur Gestaltung von Hoffmanns Werken beitrugen. Der Dichter selbst war solchen Untersuchungen sehr abgeneigt; die Beurteilung, die, wie schon erwähnt, die Quellen zu „Klein-Zaches" feststellt, weist er später zurück, und im Rahmen der Serapionsbrüder ergibt sich ein Gespräch über Fouqués „Galgenmännlein", den Stoff und dessen Behandlung. Wieder wird da hervorgehoben, wie

[12]) Werke XV S. 72.

unwichtig die Quelle sei, mit deren Auffindung der Rezensent das Verdienst des Dichters zu schmälern suche, wie sehr es dagegen auf die Gestaltung durch den Dichter ankomme. „Als ob es darauf ankommen könnte, daß der Dichter den Keim, den er irgendwo fand, in sein Inneres aufnahm, als ob die Gestaltung des Stoffes nicht eben den wahrhaften Dichter bewähren müsse.“ [1]) In diesem Punkt setzt auch das Wesentliche dieser Untersuchung der Motive ein, denn das Aufsuchen der Quellen und der Vergleich mit dem geschaffenen Kunstwerk zeigen und betonen zugleich die Art der Gestaltung durch den Dichter. Und aus dieser Erkenntnis der Art des Einflusses und seiner Verarbeitung ergibt sich das Verstehen der künstlerischen Persönlichkeit des Dichters, zumindest in den Hauptpunkten ihrer geistigen Einstellung. Der junge Jurist Ernst Theodor Hoffmann mit seinen Neigungen für alle drei Zweige der Kunst, Malerei, Musik und Dichtung, sucht sich in die Zeitströmungen und -richtungen einzuleben, seine ersten Schöpfungen auf allen drei Gebieten lehnen sich nicht nur der Form nach, sondern auch in ihrem geistigen Gehalt an Vorhandenes an; antikisierende Formbestrebungen in der frühen Malerei, Opern- und Singspielmusik des 18. Jahrhunderts und literarische Einstellung nach allen Richtungen, sei es Wieland, Rousseau, Jean Paul oder Tieck lassen sich feststellen. Auch der Schauerroman des 18. Jahrhunderts ist Hoffmanns Lieblingslektüre, und die überschwengliche, pathetische Auffassung der Freundschaft in den Jugendbriefen an Hippel erinnert an den Sturm und Drang. Nur in den Kritiken zeigt sich schon am frühesten ein eigener Standpunkt und persönliches Erfassen der Kunstwerke. Die Lebensperiode, die mit dem Beginn der dichterischen Laufbahn Hoffmanns einsetzt, zeigt dann die Einflüsse und ihre innere Umformung durch den Dichter immer klarer. Das 18. Jahrhundert hält Hoffmann fester als die Romantiker, die eigenartige, realistische, verstandesmäßige Seite seines Wesens verbindet ihn in gewisser Beziehung mit der Aufklärung, er erkennt und versteht sie allzu gut, ist in ihren Wesensinhalt tiefer eingedrungen als seine literarischen Zeitgenossen, die zornige Kampfbriefe gegen sie richteten; aber eben dieses genaue Erkennen läßt ihn die ganze Ironie, den oft bitteren Spott über diese Geistesrichtung ausgießen. Verstand und Vernunft im Sinne der Aufklärung, die die Seele in eisernem Bann halten und an freiem Aufschwung hindern — da zeigt sich die starke Beeinflussung durch die Naturphilosophie, besonders Schubert — sind ja die Hauptmerkmale des Philistertums, das Hoffmann verhöhnt, dessen irdische Gebundenheit er aber trotzdem auch an sich mit Bitterkeit anerkennen muß. Schauerromane des 18. Jahr-

[1]) Werke VII S. 23.

hunderts beleben die Phantasie des Dichters, der durch das Zusammenwirken von besonderer physischer Veranlagung, Heimat und Abstammung seltsam dunkle dämonische Mächte in und um sich wirken sah. Daher nahm er diese Art von Erzählungen mit besonderem Interesse auf, vermochte der Seele des Menschen auf ihren dunkelsten Wegen nicht nur zu folgen, sondern sie in seiner Phantasie oft soweit zu führen, daß er im Dunkel der Nacht die Geschöpfe seiner Dichtungen allein nicht ertragen konnte und seine Frau wecken mußte, um bei Lichtschein und in menschlicher Gesellschaft seine Ruhe wieder zu finden. Die Beschäftigung der Naturphilosophie mit dem Magnetismus, dem Hoffmann, wie schon ausgeführt, die Motive seiner Magnetiseurgeschichten entnahm, gehört zum Teil in diesen Vorstellungskreis; die Art ihrer Gestaltung beleuchtet gleichfalls die eben betonte Seite in des Dichters Wesen. Der Bundesroman des 18. Jahrhunderts liefert manche Gestalten und Motive zu Hoffmanns Dichtungen, die Verwertung dieser Stoffe verbindet ihn mit den Romantikern, die Art und Weise der Behandlung entfernt ihn jedoch von ihnen. Die Gestalten des Bundesromanes leben in Hoffmanns Dichtungen ein anderes Leben, sie bekommen eine Seele, deren Regungen vom Dichter bis ins Kleinste beobachtet und gezeichnet werden, sie werden aus eigentümlich marionettenhaft bewegten Figuren zu Menschen von Fleisch und Blut, deren Beziehungen zueinander den Dichter interessieren, sie werden Künstler, die zwar nicht in der Metaphysik der Natur und Religion ihre Erlösung finden, aber in der Sehnsucht und dem Streben nach dem Wunderland der Kunst Sinn und Zweck ihres Lebens sehen. Die Märchenstoffe führen in ihrer Wahl, namentlich was die Naturdämonen und Sylphiden betrifft, in das 18. Jahrhundert; französische Märchenmotive, durch Wieland vermittelt, finden, nachdem sie durch die formende Hand Hoffmanns gegangen sind, in Frankreich wieder ihr Publikum. Hoffmann war auch der einzige unter den romantischen Dichtern, der die Fee, die typische Gestalt der französischen „Contes des fées", verwendete. Doch w i e er sie verwendet und ihr im deutschen aufgeklärten Land förmlich staatsbürgerliche Berechtigung gibt, aus ihr die Doppelgestalt mit dem gütigen Herzen und der launischen Art einer irdischen Frau und der Macht aller magischen Künste eines großen Zauberers macht, das kennzeichnet ihn selbst und unterscheidet ihn auch wieder von den Romantikern, deren esoterisch zarte Märchen, wie die von Novalis oder Brentano, von ganz anderen Gestalten belebt werden als es die Hoffmannschen Archivare, Studenten und Jungfrauen sind. Die oft betonte charakteristische Märchentechnik Hoffmanns, sein unmerkliches Übergleiten von der Wirklichkeit zum Wunderbaren, gehört ebenfalls hierher. Der Realist Hoffmann geht durch die Romantik hindurch, wird im Innersten von ihr berührt, ohne

seine eigenste Wesensart ganz an sie aufzugeben, und gerade der realistische Zug seines Wesens reicht über seine Zeit hinaus und, wie er der Technik und den Gestalten seiner Märchennovellen eigenartig feste und sichere Form verleiht, so trägt und stützt er auch ihren Wert und ihr Weiterleben in der Literatur. Was den Einfluß der Naturphilosophie betrifft, so soll hier nochmals betont werden, daß nicht philosophisch abstrakte Spekulationen Hoffmanns Beschäftigung mit dieser Richtung kennzeichnen; er hat ihr nur die Idee mit künstlerischem Gehalt, allenfalls noch eine Art der Technik, zur Entwicklung dieser Ideen zu gelangen, entnommen, was ja bedeutet, daß er in gewisser Beziehung an der Oberfläche bleibt. Aber Metaphysisches suchte Hoffmann nicht, auf dem mystischen Weg, den die Naturphilosophie später ging, folgte er nicht, und ihre letzten Folgerungen, durch die Rückkehr zur heiligen Natur die Rückkehr zu Gott, zog er nur, um statt Religion den Begriff K u n s t zu setzen, der das Ziel und Sehnen seines Lebens und der Gehalt seiner Dichtungen war.

All das über die Gestaltung übernommener Motive Gesagte gilt in der Hauptsache für die wirklichen Kunstwerke Hoffmanns, weniger für die Taschenbuchmotive. Es war selten ein Künstler so sehr Tagesschriftsteller und wirklicher Dichter zugleich wie Hoffmann, und nichts zeigt die Doppelseitigkeit seines Wesens deutlicher als die Art und Weise, ein Motiv für Taschenbuchgeschichten lose gefügt, spöttisch hinzuwerfen; in anderen Werken aber, wo ihm oft wenige kostbare Stunden auf die Höhe künstlerischen Gestaltens, in eine Art glücklichen Schaffensrausch brachten, wie die Vigilien des Goldenen Topfes, hat er an dem gleichen Motiv mit seiner ganzen Seele geformt. Ein Beispiel möge beweisen, wie verschieden Hoffmann das gleiche Motiv gestalten konnte und ihm vielfache Schattierungen gab. O'Mally im „Elementargeist" ist der unheimliche Verführer, mit dem Bösen im Bunde, dabei aber Offizier, der Magnetiseur und der Graf („Magnetiseur" und „Unheimlicher Gast") haben ein normales bürgerliches Dasein, aber doch auch die Herrschaft über unheimliche Kräfte und die Verbindung mit einer geheimen Macht, mittels deren sie ihre unglücklichen Opfer in ihren Bann ziehen. All diese Gestalten haben ihren Keim im „Oberen" der Bundesromane. Schnüspelpold und sein Verhältnis zu seinem komischen Schützling mit der Griechenliebhaberei („Irrungen") ist das ironisch gemeinte Gegenbild dieser Gestalt. Thurneißer („Brautwahl") mit seinen zwei Leben, von denen er eines Jahrhunderte früher lebte, und seinem spöttischen Wohlwollen für seinen Schützling, den jungen Maler, zeigt durch den starken Gegensatz zu den vorigen Gestalten, mit denen er den Keim seines Wesens gemeinsam hat, das wahre Interesse des Dichters. Prosper Alpanus, der mächtige Magier und Aufklärungspräsi-

dent steht mit feiner Abgeklärtheit über der Zwiespältigkeit seines Wesens und der merkwürdigen, komischen Welt um ihn. Archivar Lindhorst, der unglückliche Salamander, bekommt eine Art tragischer Größe; Meister Abraham, der Gelehrte mit seiner eigentümlichen Freude an mechanischen Spielereien, ist eine Abart der entwickelten Gestalt. Salvator Rosa endlich ist ihre vollständige Übertragung ins Künstlerische, Menschliche; seine dreifache künstlerische Betätigung und seine Mystifikation des italienischen Publikums regten Hoffmanns Interesse besonders an. Zwischen ihm und dem Bundesoberen z. B. in Großes „Genius" oder noch dem Oberst O'Mally liegt eine unendliche Entfernung.

Der starke Einfluß des Barocks in Bamberg ist auf Hoffmanns musikalische Fähigkeiten und auf sein Theaterinteresse zurückzuführen. Überhaupt hat ja Hoffmanns Begabung für Malerei, Musik und Dichtkunst, die ihn der Romantik und ihrem Streben nach der Vermischung der Künste sehr nahe bringt, auch aus dem Kulturgeist des Barock mit dem auf Bildhaftigkeit und besonders verstärkte Wirkung gerichteten Sinn eine Betonung erfahren. Der spätere D i c h t e r bleibt auch unter dem Einfluß dieser seiner beiden anderen Begabungen. Dies gilt namentlich für diejenigen Motive, denen Selbsterlebtes zugrunde liegt oder die seine eigene Phantasie schuf.

b) Motive eigener Erfindung.

Der geschickte Karikaturenzeichner Hoffmann sah auch an den Originalen seiner dichterischen Gestalten alles Komische und Besondere und malte es in den Dichtungen lebendig, ja seine eigene Phantasie ließ ihn zu manchen Gestalten geschickt die drolligsten Schnörkel hinzuerfinden. Diese werden ein belebendes Element der Dichtungen und erweisen wieder die Eigenart des Dichters; denn sie weichen durch ihre natürliche Lebendigkeit von Jean Pauls Art ab und zeigen Hoffmanns Humor und die so eigenartigen Wege seiner Phantasie. Man denke an das grüne Gesicht Tusmanns, an den so kunstvoll befestigten Orden Klein Zaches', an den bösen Fluch, der im „Feind" die Frauen der Stadt trifft, so daß sie alle von der unwiderstehlichen Lust gepackt werden, sich in jeden Korb mit Eiern, den sie sehen, fest hineinzusetzen; man denke an die sich daraus ergebende drollige Szene vor dem Bürgermeister, an den Sultan mit seiner Vorliebe für weinende Favoritinnen im Fragment gebliebenen „Renegat" usw. Hoffmanns geistiges Eigentum ist auch der kühne Entwurf der Theaterallegorie in der „Prinzessin Brambilla", wo durch die geschickte Regie Cellionatis und seiner Helfer ein verliebtes Pärchen und das ganze Volk von Rom, ohne es zu wissen, zu handelnden Personen wird, die verschiedenen

Orte in Rom Schauplätze der Handlung abgeben. Die praktische Erfahrung im Theaterleben (Bamberg) liefert das Gerüst, leidenschaftliche Anteilnahme an demselben und eine tolle Fantasie führen das Werk über die Grenzen des Wahrscheinlichen und Möglichen hinaus in das geliebte Wunderland. Die Gestalt Klein Zaches' hat Hoffmann erschaffen; sie ist ein Erzeugnis der durch die Vertrautheit mit Märchenstoffen angeregten Fantasie, die das Skurrile, Komische, in all seinen Formen zu schaffen und in leuchtendsten Farben zu malen weiß. Aber es mag noch etwas anderes mitgeformt haben an dieser Gestaltung. Schon die künstlerisch nachdichtende Auslegung des Märchens durch Ricarda Huch (Blütezeit und Verfall der Romantik) deutet dies an. Hoffmann, der kleine sonderbare Mann mit dem stechenden Blick, dem außerordentlich bewegten Mienenspiel und den auffallend lebhaften Bewegungen, wirkte meist absonderlich, wenn nicht geradezu komisch auf seine Umgebung, und die meisten Menschen mögen ihn danach beurteilt haben. Wohl kannten seine vertrauten Freunde die feurige Begeisterungsfähigkeit seiner Seele, seine Leidenschaft für die Kunst, doch war dies nur eine Seite seines Wesens und vermochte wohl nicht sein Äußeres zu durchstrahlen und ihm eine Art Künstlergloriole zu geben, wie sie für unsere Vorstellungen z. B. Novalis umgeben haben mag. Sein wunderliches Äußeres war der Ausdruck seines so widerspruchsvollen Inneren, wo die hemmungslose, absonderliche Wege gehende Fantasie mit dem scharfen, klaren Verstand des sachlichen Juristen und die Vernunft des realistischen Menschen mit der empfänglichen und empfindlichen Seele des durch die Kunst, insbesondere durch die Musik in ihren Tiefen erschütterten und bewegten Dichters immer im grimmigen Kampf lagen, wie es seine wechselnden Stimmungen und sein unbeschreibliches Mienenspiel zum Ausdruck brachten. Im „Kreisler" hat er dies trefflich geschildert. Durch diesen inneren Widerstreit kam viel Leid in das Leben Hoffmanns, so daß seine künstlerische Neigung ihm ein Danaergeschenk der Muse und nicht das Glück wurde, das eine launische Göttin mit der Verleihung dieser Gabe vielleicht beabsichtigte. Nur wenn alles Irdische geschwunden ist, bleibt der Abglanz dieser Segensgabe und überstrahlt die Häßlichkeit des Lebens, wie es in den wenigen Stunden höchster künstlerischer Begeisterung und Schaffenskraft bei Hoffmann gewesen sein mag. Sonst aber erstickt all dieses Streben im Irdischen, im Spott und in der Ironie. Bei dem armen häßlichen Klein-Zaches vermochte das Segensgeschenk der gütigen Fee auch nicht sein Inneres zu durchstrahlen und so zum Segen für ihn zu werden, sein böses Gemüt setzte ihm Widerstand entgegen, so daß all sein irdisches Glück ein Scheinglück wurde. Erst nach seinem irdischen Tod fiel all das Häßliche von ihm ab, und die Mitwelt sah nur den Glanz des

Feengeschenks auf ihm, der erst jetzt sein ganzes Wesen erfaßt hatte. Die schmerzliche, bittere Ironie, die diese Gestalt geschaffen hat, ist in Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen" in der Ballade von Klein-Zack, die musikalisch und technisch das Werk einrahmt, zum Ausdruck gebracht und ist so vielleicht die beste Erfassung Hoffmannschen Wesens in der Oper.

Die starke Fantasie Hoffmanns bewirkte besonders sein Hinneigen zum Märchenland, das die Heimat einer Hauptart seiner Dichtung ist. Mit dem ganzen Stoffkreis vertraut, schuf er einzelne Züge und ganze Mythen und erfaßte glücklich das Wesentliche, so die Geschichten von der Urdar-Quelle des Humors, das königliche Paar und die Filet machende Prinzessin (Prinzessin Brambilla), die alte Liese mit ihrer Abstammung, das märchenhafte Gefängnis in kristallenen Flaschen (Goldener Topf), einzelne Figuren wie die Distel Zeherit in der Zweiheit ihres Wesens, den Genius Thetel, von dem nur der Name, und der in ganz anderer Bedeutung vorhanden war usw. Zu den Märchenphantasien Hoffmanns gehört ferner „Nußknacker und Mausekönig" und „Das fremde Kind". Auch wo die Fantasie den Dichter in die freundlichen Gebiete des kindlichen Vorstellungskreises führen will, schaut ihre andere Seite, die Dunkles, Grauenhaftes erfinden muß, hervor; das Unheimliche mechanischer Spielereien klingt in beiden Werken an. Sie sind aber auch die förmliche Verkörperung einer scheuen, sehnsüchtigen Liebe zu reinen Kinderherzen, einer Liebe, die sich nicht mitteilen kann und in ihrer tastenden Art nicht den richtigen Ausdruck findet; das zeigt sich auch in der Technik; der Ton der Märchen ist für das kindliche Fassungsvermögen nicht ganz getroffen. Ihre Einkleidung in den Serapionsbrüdern betont ebenfalls diese Tatsache. Der Dichter liebte seine eigene Tochter, die er so bald verlieren sollte, sehr zärtlich, wie das Tagebuch zeigt; er empfand vor der fast zur Jungfrau erblühten Tochter seiner Jugendliebe Cora Hatt scheue, ehrfürchtige Liebe, und er war Hitzigs Kindern der liebevollste Freund und Pate. Aber der Tod nahm ihm sein Kind, auch Malchen Hatt konnte er nicht „in den Kreis seiner Imagination ziehen", wie er schmerzlich klagt, und Hitzigs Kinder mochten neben der ihnen entgegengebrachten Liebe wohl auch das Unheimliche an ihrem väterlichen Freunde fühlen und diese Empfindung in kindlicher Art zeigen, wie es ja in dem Märchen durch die Schilderung des Verhältnisses von Fritz und Mariechen Stahlbaum zu ihrem Paten Drosselmeier zum Ausdruck kommt. So blieb auch da eine Enttäuschung und Bitterkeit, wie sie das Leben dem Dichter allzu oft zu bereiten wußte. Die Einführung und Beschreibung des Nußknackers erinnert an „Klein-Zaches", auch hier klingt das Motiv von der äußeren Häßlichkeit, die ein gutes Herz und innere Schönheit birgt,

wieder an, auch hier fühlt man die leise Bitterkeit, die die Unzufriedenheit mit dem äußeren Aussehen verursachte.

Was im „Goldenen Topf" und „Klein-Zaches" besonders zum Ausdruck kommt und Hoffmanns eigenste Erfindung ist, nämlich das glückliche Ende im Wunderland der Kunst, bedeutet einen Hauptzug im Wesen des Dichters; die Kunst ist die hohe Macht, sie ist Hoffmann nicht Mittel, sondern Zweck und Endziel; sein Sehnen nach ihrem Wunderreich und das Unvermögen, sich von der Philisterwelt loszumachen, wird immer wieder der Gegenstand der Dichtung. Die Kunst ist die segnende Göttin, kann aber auch zur unheimlichen Macht werden; sie tritt bei Hoffmann öfter an die Stelle von Tiecks Auffassung der Natur als dämonisch lockende und verderbenbringende Zauberin. Sie lockt den Menschen in ihren Bann, beschenkt den Glücklichen, ihr ganz Ergebenen, zerbricht aber den, der nicht mit ganz reiner Seele kommt, und, in seinem Hang zum Irdischen, sich ihr nicht ganz hingeben kann. Der Künstler, der die Segnung ihres Geschenkes an sich genießt und dessen Köstlichkeit doch nicht ganz zu erfassen und festzuhalten vermag, da alles Alltägliche ihn fesselt, muß seinen Tribut an das unerbittliche Geschick mit seinem irdischen Glück, ja sogar mit seinem Leben bezahlen. Er konnte die Gabe nicht richtig nützen, — der goldene Kamm zerbrach, es ist der Kern des Märchens von „Klein-Zaches"; er hat die Fähigkeit, all das zu *scheinen* was andere *sind*. Seine Häßlichkeit kann durch den Glanz fremden Wohlwollens in sich doch nicht wirkliche innere Schönheit erzeugen. Es ist auch die Geschichte des Malers in der „Jesuitenkirche in G.". Was reine Himmelssehnsucht und Ideal in ihm bleiben sollte, hat er ins irdische Alltägliche herabgezogen, sein goldener Kamm ist auch zerbrochen, seine Kunst ist tot, sein Glück und sein Leben zerstört. Antonie im „Rat Krespel", deren Schicksal frei erfunden ist, geht an der herrlichen Gabe des Geschicks, an ihrer Kunst, zugrunde. Sie muß auf Liebe, auf das Glück der Frau, auf alle irdischen Freuden überhaupt, verzichten und schließlich ihr Leben hingeben um des geliebten Gesanges willen, von dem sie nicht lassen kann; solch unbarmherzig strenge Herrin ist die Kunst dem, dem sie mit vollen Händen ihr Höchstes schenkt. Hoffmann hat es an sich selbst erfahren; die von ihm immer geliebte und am höchsten geschätzte Kunst der Musik konnte ihm nicht Erfüllung geben; das Geschenk reichte nicht aus, die Erde hielt ihn allzu fest; so befreite er sich durch die Erzählungen, die von der unheimlich herrlichen Macht handeln, von seinem Leid. Erlösung im Unendlichen konnte er nicht finden, da sein Sehnen nicht die Kraft hatte, bis zum Unendlichen zu reichen; doch gerade das schmerzliche Bewußtsein, das unbarmherzig klare Wissen und Verstehen einerseits, das dunkel gefühlte Leid darüber anderer-

seits, schufen durch den bitteren Zwiespalt Hoffmanns Kunstwerke. Die Behandlung der Liebe des Künstlers in der „Fermate" und „Artushof" ist ebenfalls in ihrer Form Erfindung des Dichters, wenn auch die Idee selbst, wie ja schon ausgeführt, zum Teil üblich ist, aber dem Gefühl Hoffmanns sehr begegnet. Immer wieder schildert er in neuer Form diese Tragik, immer wieder ist es das zur Erde Ziehende, der allzu irdische Alltag, auch in der Liebe, der die Kraft des Künstlers bricht.

Die Kunst vertritt bei Hoffmann auch die Stelle der Religion und jedes metaphysischen Verhältnisses überhaupt. Bei der Betrachtung der Hoffmannschen Motive drängt sich die Beobachtung auf, daß der Dichter vor allem etwas n i c h t hat, nämlich ein persönliches starkes Verhältnis zur Religion und zur Natur. An Stelle der Religion als letzte Konsequenz der Naturphilosophie setzt Hoffmann die Kunst; was ihn mit religiösem Kult in Verbindung bringt, erfaßt er nur als interessante Form, die ihn zu dichterischer Gestaltung anregt, ein schmerzliches Ringen um ein persönliches Verhältnis zu Gott, wie etwa Zacharias Werner, ein seelisches Geborgenwerden in dem mütterlichen Schoß der Kirche wie Brentano kennt er nicht. Die tiefe mystische Frömmigkeit und überirdische Todessehnsucht eines Novalis bleibt ihm fremd wie alles Metaphysische überhaupt. Das beweist auch sein Verhältnis zur Natur, das keineswegs ein persönliches seelisches ist wie das der Romantiker, denen ihre enge Verbindung mit der Natur ebenfalls eine Erlösung ihres menschlichen Seins bedeutet. Die Natur bleibt, wie in der Besprechung des Einflusses der Bundesromane ausgeführt wurde, Kulisse, sie ist der Hintergrund, auf dem der Mensch handelt, der nicht das geringste seelische Verhältnis zu ihr hat. In einer der letzten Erzählungen Hoffmanns, „Genesung", zeigt sich eine Art Sehnsucht nach ihr und der Versuch einer anderen seelischen Einstellung. Auch die letzten Spazierfahrten des Todkranken im Tiergarten sprechen dafür; es mag dem an der Schwelle des Jenseits Stehenden die leise Sehnsucht und Ahnung einer hohen, ihm fremden, überirdischen Macht aufgegangen sein, die ihn über sein auf das Irdische und Menschliche gerichtete Empfinden seines sonstigen Lebens hinausgeführt hat; gerade dadurch wirkt es so erschütternd. Aber für die Hauptwerke Hoffmanns und dadurch für die Auffassung dieser Dinge während der wichtigsten Zeit seines künstlerischen Schaffens läßt sich daraus kein Schluß ziehen. In den Dichtungen, die ihm am Herzen lagen, blieb ihm alles Metaphysische in diesem Sinne fremd. Was ihn ausschließlich beschäftigte, immer wieder zu Neuem anregte, war der Mensch. Den Menschen in all seinem Gebahren, all seinen seelischen Regungen, die Beziehungen der Menschen zueinander, all das wird er nicht müde zu beobachten und in immer wieder neuer Form zu gestalten. Diese psycho-

logische Einstellung im Zusammenhang mit seiner eigenartigen Phantasie war es auch, was ihm den großen Anklang und die Berühmtheit in Frankreich verschaffte, da es sich mit der Wesensart des Franzosen, vielleicht des Romanen überhaupt, berührt. Den Menschen als Subjekt, als Sammelpunkt der verschiedensten psychischen Äußerungen und ihrer Wirkungen in den Mittelpunkt zu stellen. Nichts könnte diesen Hauptzug Hoffmanns besser kennzeichnen und diese seine Technik fast grundsätzlich betonen als die Novelle „Des Vetters Eckfenster". Diese Reihe von Musterbeispielen psychologischer Beobachtungskunst ist ebenfalls eine der letzten Schöpfungen Hoffmanns und fällt durch das bewußte Aussprechen eines Grundsatzes gegen die flüchtige Stimmung in der „Genesung" sehr ins Gewicht; den Dichter beschäftigte innerlich nie die Natur, sondern ausschließlich der Mensch. Psychologische Merkwürdigkeiten entgingen ihm nie; wo nur der Keim zu ihnen lag, bildete ihn seine Phantasie in kühner und fesselnder Weise aus, stellte den so geschaffenen Menschen in den Kreis seiner Mitmenschen und zeigte alle Folgen der Handlungen dieses besonderen Charakters in ihren Wirkungen auf ihn selbst und seine Umgebung. Was vermochte er z. B. aus dem Typus des Meisters, wie er ihn in Wagenseils Chronik fand, zu machen! Seine Hauptzüge, Handwerksstolz, Rechtschaffenheit und ein eisernes Festhalten an Überkommenem entwickelt er zu starkem Persönlichkeitsbewußtsein, zu einer gewissen Hartnäckigkeit, ja oft zu starrer Härte, die Unglück über den Menschen und seine Umgebung bringt. Es entstehen Gestalten wie „Meister Johannes Wacht", der „Küfermeister Martin"; auch der Hofrat im „Steinernen Herz" gehört hierher. Das Problematische dieser Charaktere ist gut erfaßt und mit realistischer Schärfe gezeichnet. Dies ist wieder ein Zug in Hoffmanns künstlerischer Persönlichkeit, der ihn über seine Zeit hinaus mit späteren Bestrebungen des 19. Jahrhunderts verwandt macht. Man knüpfte deshalb auch da an ihn an, wie es das Beispiel Hebbels und Otto Ludwigs beweist. Die gleiche scharfe psychologische Beobachtungsart und die glänzende Zeichnung der sonderbarsten seelischen Vorgänge zeigt die Novelle „Das Fräulein von Scuderi". Der bekannte Stoff ist in der Gestalt Cardillacs, so wie ihn Hoffmann zeichnet, ganz Eigentum des Dichters. Seine dämonische Phantasie schafft und verstärkt einzelne Züge dieses sonderbaren Schicksals und macht aus dem Mörder und Bösewicht die tragische Gestalt des Menschen, der an einer riesigen dämonischen Leidenschaft zu den schimmernden Kunstwerken seiner Hände zugrunde geht. Die Novelle „Der Zusammenhang der Dinge" zeigt uns, wie genau der Dichter die Berliner Gesellschaft, in der er lebte, nicht nur in ihren Äußerlichkeiten, die seine Spottsucht reizten, beobachtete, sondern auch unübertreffliche Typen zeichnete in bezug

auf ihre seelischen Eigenschaften. Nicht die kleinste Schwäche entgeht ihm; das Tagesinteresse wird als Spiegel all dieser verschiedenen psychologischen Vorgänge herangezogen. Auch die „Irrungen" und „Geheimnisse", die beiden Werke, in denen Hoffmann sich über seine eigenen Dichtungen lustig zu machen scheint, sind Beispiele hierfür. Eine der köstlichsten Erfindungen Hoffmanns ist die Handlung in der „Königsbraut", die aus einem kleinen Ereignis entstand: eine Dame hatte auf ihrem Gut an einer Mohrrübe einen schönen altertümlichen Ring gefunden und dies Hoffmann in einer Gesellschaft erzählt. Das ganze Gnomenreich, der allzu sehr am Irdischen hängende Herr von Zabelthau, der sein komisches Schnörkel in dem lustigen Bildchen vom Ziegenidyll seiner Flitterwochen erhält, vor allem aber das biedere Ännchen, sind mit köstlichem Humor geschaffen. Das Gutsfräulein, eine Gestalt, wie sie Hoffmann von den ostpreußischen und märkischen Gütern her vertraut sein mochte, wird mit leicht karikierenden Zügen versehen, die aber immer aus dem scharf beobachteten Leben herauswachsen, und inmitten ihrer so vertrauten Umgebung wird das fleißige Ännchen in ein Wunderland gestellt, aber in das einzige ihr mögliche Wunderland, nämlich in ein Gemüsereich von märchenhafter Pracht. Märchenwünsche und Sehnsüchte werden lebendig, wie sie eben nur in der Phantasie des gemüseziehenden Edelfräuleins im Zabelthauschen Gutshof lebendig werden können. Auch diese Seele hat ihr Wunderland, ihrer persönlichen Empfindungswelt gemäß. Mit feiner Ironie ist hier wieder der Mensch in seiner ganzen Wunderlichkeit gezeichnet, alles um ihn ist aus ihm heraus erfaßt und geformt. Der Student in „Datura fastuosa" verkörpert durch die unbewußte Komik seines äußerlichen Bildes die Widersinnigkeit seines Inneren; der ganz junge Mensch wandelt in Schlafrock und Pantoffeln seines verstorbenen Lehrers in dessen Gewächshaus auf und ab, raucht die Pfeife des Professors und setzt dessen Tätigkeit fort, so wie er auch seelisch das Leben eines Achtzigjährigen führt, die Witwe des Professors zur Frau hat und dessen Tochter schulmeistert, statt sich an ihrer blühenden Schönheit und ihrer aufkeimenden Liebe zu ihm zu freuen. Eine Betonung dieser psychologischen Beobachtung durch den Dichter ist außer dem schon erwähnten Werk „Des Vetters Eckfenster" die Geschichte des wunderbaren Mikroskops in „Meister Floh". Hatte nicht das Auge des Künstlers selbst ein so herrliches unsichtbares Instrument in sich, das ihn befähigte, die verborgensten Gedanken und Regungen seiner Mitmenschen zu sehen und zu verfolgen, wie es der weltfremde Peregrinus Tyß durch den klugen Meister Floh erhielt und dadurch rasch einige kräftige Lektionen an Welterfahrung und Menschenkenntnis bekam? Was sich unter der äußeren Hülle an verschiedenen Gedanken regte, sah Tyß

und sah auch der Dichter. Um die Schilderung aber, die er von dem durch das Mikroskop vermittelten Gedankenbild der Prinzessin Gamaheh alias Dörtje Elverding gibt, mag ihn wohl mancher moderne Frauenpsychologe beneiden. Hoffmann, der sonst vollkommen übliche Typen der Frau und diese noch kühl und meist spöttisch zeichnet und nur da stärkere Farben aufträgt, wo das Bild seiner geliebten Julia vor seinen Augen steht, zeigt hier eine glänzende Fülle feinsten psychologischen Verständnisses. Wo Peregrinus bei anderen Menschen fein säuberlich geordnete Nervenstränge und aus diesen heraus durchaus vernünftige und normale, wenn auch oft falsche und boshafte Gedankengänge sah, zeigte das Mikroskop hinter der Hornhaut von Dörtje Elverdings Augen im Gewirr der Nerven hellblinkende Silberfäden, „wohl hundertmal dünner als die Fäden des dünnsten Spinngewebes, und eben diese Fäden, die endlos zu sein schienen, daß sie sich hinausrankten aus dem Gehirn in ein selbst dem mikroskopischen Auge unentdeckbares Etwas, verwirrten, vielleicht Gedanken sublimerer Art, die anderen leichter zu erfassender Gattung. Peregrinus gewahrte bunt durcheinander Blumen, die sich zu Menschen gestalteten, dann wieder Menschen, die in die Erde zerflossen und dann als Steine, Metalle hervorblickten; und dazwischen bewegten sich allerlei seltsame Tiere, die sich unzählige Male verwandelten und wunderbare Sprachen redeten. Keine Erscheinung paßte zu der anderen, und in der bangen Klage brustzerreißender Wehmut, die durch die Luft ertönte, schien sich die Dissonanz der Erscheinungen auszusprechen. Doch eben diese Dissonanz verherrlichte nur noch mehr die Grundharmonie, die siegend hervorbrach und alles, was entzweit geschienen, vereinigte zu ewiger namenloser Lust“ [2]). Wo andere Menschen vernünftige Gedanken und ein wohlgeordnetes System der Nerven zeigen, da spinnen sich Silberfäden bei diesem rätselvollen jungen Weib, das in seinem Wesen Koketterie und tändelndes Spiel, heiße Liebe und Herzeleid, Licht und Schatten einer geheimnisvoll poetischen Herkunft wiederspiegelt. Wo sich die logische Folge der Gedanken bei anderen entwickelt, da endet das Gespinst von Silberfäden in fremden, wechselnden Bildern mit einem verworren scheinenden und doch wunderbar geheimnisvollen Sinn. Widersprüche und Zwiespältigkeiten zeigen in ihrem Vorhandensein eine rätselvoll tiefe Grundeinheit, die alles vereint und durchdringt. Die Wurzeln und das Ende dieses Seelenbildes liegen scheinbar in unendlichen Fernen. Es ist die Psyche der Frau, deren Gedanken und Handlungen oft widersinnig scheinen, doch von einer geheimnisvollen Tiefe hergeleitet werden und trotz des Widerspruchs zu Logik und Vernunft eine rätselhafte Sicherheit zeigen, da sie aus der

[2]) Werke X S. 201.

Grundharmonie weiblichen Wesens kommen, „dessen Wurzeln durch ihr eigenes (persönliches) Sein hindurch bis zum Grunde des Lebens reichen", wie Marianne Weber [3]), eine moderne Frauenpsychologin, von dem weiblichen Instinkt sagt, der die Handlungen der Frau bestimmt. Auch der innere Dualismus, das Schlagwort der modernen Frauenpsychologie, klingt in diesem Seelengemälde nochmals an. Die Zwiespältigkeit verschiedener Veranlagung ist als interessante Verwicklung menschlichen Seelenleben dem Dichter immer wieder Grundmotiv einzelner Werke. Er gibt dem vom Bundesroman übernommenen Grundzug immer neue Formen, und die Art der Wahl dieser widersprechenden Elemente in der Seele seiner Helden, die seine eigenartige, oft dämonische Phantasie zu schaffen wußte, führt uns die verschiedensten Menschen vor Augen, deren Doppelpersönlichkeit in einer Seite ihres Wesens oft Mystisch-Geheimnisvolles, meist Grauenvolles hat. Hoffmanns eigene Veranlagung, sein Spürsinn für psychologische Merkwürdigkeiten und die dunklen, oft unheimlichen Wege seiner Phantasie haben diesen Gestalten das Leben gegeben. So entstand der „Sandmann", die Handlung des „Majorats", in die auch sein Jugenderlebnis mit Cora Hatt eingeflochten ist. Diese Phantasie schuf das unheimliche Grauen an mechanischen Spielereien, das durch in der toten Materie vorgetäuschtes lebendiges Leben ausgelöst wird, führt zu den schrecklichen Szenen in den „Elixieren" und verirrte sich schließlich in Schöpfungen wie „Ignaz Denner" oder „Vampyrismus". Doch gerade diese Abart von Hoffmanns Phantasie, die aus den Nachtseiten der Naturwissenschaften Nahrung zieht und sich an ihren unheimlichen Schöpfungen immer neu belebt, veranlaßte diejenigen Werke Hoffmanns, die ihn als den „Gespensterhoffmann" in seinem Vaterlande, vor allem aber in Frankreich, berühmt machten; diese Art seiner Dichtungen lebte im Zusammenhang mit dem wiedererwachten Interesse für okkulte Wissenschaften in den letzten Jahrzehnten wieder auf und wirkte befruchtend auf Schriftsteller wie Edgar Allan Poe und Hans Heinz Ewers. „Das öde Haus", durch ein immer verschlossenes Haus in einem belebten Teile Berlins angeregt, wirkt ebenfalls unheimlich und dämonisch und gehört in diese Reihe von Hoffmanns Werken, sowie die Magnetiseurgeschichten, in denen unter der Oberfläche des mit dem Verstande Faßbaren Bewegungen aufgedeckt werden, die sich geheimnisvoll von Seele zu Seele schlingen. Eine unheimliche Phantasie zeigt uns das Wirken dämonischer Kräfte und führt uns, ohne uns etwas zu ersparen, durch Qual und Grauen dieser Seelen.

---

[3]) Marianne Weber, Die Frau und die objektive Kultur, Logos IV, 1913.

Hoffmanns eigene Erfindung sind auch das Blut- und Vererbungsproblem, seine ins Psychologische übertragenen Erlösungsideen, sowie die Handlung in den „Elixieren", obwohl, wie ja ausgeführt wurde, Typen und Gestalten gerade hier eng an den Bundesroman anknüpfen. Die „Elixiere" sind dasjenige Werk Hoffmanns, das seine enge Verbindung mit dem 18. Jahrhundert am deutlichsten zeigt, das aber auch durch die Durchführung der Motive und die Lösung des Problemes beweist, wie wenig Hoffmann da den sonst in der Romantik üblichen Weg ging, sondern wie er, seiner künstlerischen Persönlichkeit entsprechend, einen eigenen Weg fand anzuknüpfen und die alte Form mit neuem Gehalt zu erfüllen. Die Erlösungsidee hat auch hier, obwohl im Gewande religiöser Formen, keinen religiös-metaphysischen Gehalt, der Held hat kein persönliches Verhältnis zu Gott, er folgt nur der unerbittlichen Macht des Schicksals, das durch seine Abstammung in ihm selbst liegt und ihn doch auch von außen her geheimnisvoll leitet. Mit der eisernen Konsequenz eines Untersuchungsrichters wird Glied für Glied der Kette von vererbter Familienschuld entrollt und von dem Helden und seiner Partnerin durch ihren seelischen Entwicklungsgang entsühnt, wobei Schicksal und leitende Macht das Geschehen formen, das die beiden letzten Sprossen des sündigen Geschlechts durchs Leben führt. Mit grüblerischer Beobachtung versenkt sich der Dichter wieder in seine Menschen, ihre Regungen und Gedanken, ihre Beziehungen zueinander; alles um sie ist helfendes Beiwerk, die Natur Kulisse, die Religion Gewand, der M e n s c h steht im Mittelpunkt des Geschehens.

Aus der Musikliebe und deren Wirkung heraus erfand Hoffmann die Begebenheiten im „Don Juan", im „Ritter Gluck", sowie Krespels Art mit Geigen umzugehen; doch wieder schweift die Phantasie in dunkle Gründe des Seelenlebens, das, durch die Wirkung der Musik erschüttert, selbsam geöffnet ist und sein wunderbarstes Reich zeigt. Die Musik wirkt aber nicht erlösend auf die an ihrem Zwiespalt zwischen Sehnsucht nach dem Wunderland der Kunst und ihrer irdischen Gebundenheit leidende Seele, sie lindert ihn einerseits, erweckt aber andererseits neues Wünschen und Streben und führt dadurch dem Menschen die eigene Unfähigkeit vor Augen. Was Börne in seiner Rezension von Hoffmanns Werken darüber sagt, ist, wenn auch nicht in ganzer Schärfe, so doch im wesentlichen Gedankengang als gut erfassendes Urteil eines Zeitgenossen der Betrachtung wert: „Selbst die Musik, die in allen Werken des Verfassers wiederklingt, sie dient nicht dazu, den Himmel, dessen Dolmetscherin sie ist, auf Erden herabzuziehen und ihn verständlich zu machen, sie wird nur gebraucht, um höhnend den unermeßlichen Abstand zwischen Himmel und Erde zu beweisen, zu zeigen, daß jene Höhe von sehnsuchtsvollen Menschen nie erreicht werden

könne, und ihnen das Mißverhältnis des inneren Gemüts mit dem äußeren Leben genau vorzurechnen, damit sie ja nicht der Verzweiflung entgehen." [4])

Kater Murr, der Erzphilister im Tiergewand, ist wohl angeregt durch Tiecks „Gestiefelten Kater", hat mit ihm aber wenig Gemeinsames; er ist durch seine besondere Art Hoffmanns Erfindung. Auch die Verwebung zweier Werke, die besondere Technik der Biographie Kreislers und Murrs findet sich bei Jean Paul, aber der Dichter hat durch die einzelnen Zusammenhänge und Gegensätze, die sich in seinem Werk ergeben, gewirkt; denn auf dem Hintergrund dieses naiv selbstgefälligen Philistertums, das mit den kräftigsten Farben scharfen Spottes gemalt ist, hebt sich um so plastischer die Geschichte der leidenden, an ihrem absoluten Künstlertum zugrunde gehenden Seele Kreislers ab, die in ihrem Ringen nach einem phantastischen Wunderland der Kunst immer wieder an den verachteten Alltag stößt, ja stoßen muß, da sie an den allzu irdischen Körper gefesselt ist, dessen Bild sie durch ihr Leid und ihr Ringen zu einem seltsam skurrilen und verzerrten macht. Man denke an die lebhafte Schilderung des Kapellmeisters Kreisler, wie er die Residenz verläßt, wie sein Mienenspiel beim Sprechen wechselt, wie sich die verschiedensten Empfindungen in seinen Zügen ausdrücken, ja seine Stimmungen auch in seinen Kleidern lebendig werden, und zwar in musikalisch empfundenen Farben; er trägt einen Kragen von Cis-moll auf einem Kleid in E-dur. Der Kater in seiner großartigen Selbstzufriedenheit, seinem aufdringlich gesunden Lebensgefühl hat nur ein Streben, eine Sorge, die richtige Beschäftigung mit sich selbst; er weiß, daß er ein Genie ist und kann sich über sich selbst nicht genug freuen und wundern. „Herrlicher Murr!" ruft er sich in der Begeisterung selbst zu; er erweist sich auch in allen Situationen obenaufstehend, während Kreisler von jeder einzelnen verstört und vernichtet wird. Das selbstgefällige und egoistische Philistertum triumphiert über die Kunst und ihren strebenden Jünger. Der Gedanke an sich ist nicht neu, aber wie ihn Hoffmann mit seiner Ironie behandelt, die Form, in die er ihn gießt, ist neu und ungewöhnlich, und daß so viel eigenes echtes Erleben dahintersteht, das macht ihn einzigartig. Es ist Hoffmanns Lebenstragik: Dieses Sehnen nach der Kunst und ihrem Reich, das unerreichbar ist, mitten in der Philisterwelt, mit der man doch untrennbar verknüpft bleibt; der tüchtige Jurist wollte seinen künstlichen Neigungen folgen, begrüßte den Verlust seines bürgerlichen Berufes als eine Erlösung und trat seine Künstlerlaufbahn mit einer seltenen Begeisterung an, er dachte sich ja nun an der Pforte seines erträumten Reiches, doch was er fand,

---

[4]) Werke V S. 47.

war Enttäuschung und Entbehrung in jeder Beziehung: der Beruf des Kapellmeisters und Komponisten war ein irdischer, und kein Schweben in herrlichen Sphären der Musik, und der Musikunterricht ein Dornenpfad. Mit verwundeter Seele und müde gekämpftem Körper flüchtet der Künstler in seine bürgerliche Tätigkeit zurück, der ausgezeichnete Jurist wird Amtsgerichtsrat, der seinen Künstlertraum in die Wunderreiche seiner dichterischen Schauplätze und die Seelen seiner Helden verlegt und sein Wirken dort mit schmerzlich-skeptischem Lächeln beobachtet. Seine Helden sind Künstler, Dichter, Maler und Musiker. Kreisler, der seinem Ich am nächsten Stehende, ist Musiker; die Musik war auch diejenige von allen drei Künsten, die den jungen suchenden Menschen am meisten beschäftigte. Sie löste in ihm das aus, was sich zum Künstlertraum seines Lebens formte. Sie nahm die Seele gefangen, weckte alles Unendlichkeitssehnen in ihr und vermochte es aus sich heraus doch auch wieder zu stillen, wenn sie es auch nicht erfüllen konnte; denn das praktische Können, das musikalische Talent des feinen Musikkritikers und „Musikenthusiasten" reichte an seine Begeisterung und sein Verständnis nicht annähernd heran. Die dichterische Fähigkeit bot den anfangs von Hoffmann selbst nicht sehr geschätzten Ausweg, durch sie vermochte er sein Inneres zu befreien — er wollte nur als Komponist im Gedenken der Nachwelt leben —, es gelang ihm nicht als Musiker, aber doch um der Musik willen, denn sie war es, die all das in dem Dichter auslöste, was seinen Werken den eigenartigen Sehnsuchtsklang verlieh. Und sie war es, die sich als unbarmherzige Göttin dem Menschen in ihrer letzten Wundermacht versagte und dadurch die heißen Schmerzenslaute, die grellenden Dissonanzen Hoffmannscher Ironie, aber auch den lindernden Humor auslöste und andererseits den Dichter fliehen ließ vor sich und seiner Sehnsucht in den trockenen sachlichen Beruf und in den Strom seichter Tagesliteratur.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Teilen, herausgegeben von Georg Ellinger. Goldene Klassiker-Bibliothek.

E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Bänden, herausgegeben von Walter Harich. Weimar (Lichtenstein) 1924.

E. T. A. Hoffmann, Die Maske, herausgegeben von Friedrich Schnapp. Berlin 1923.

E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. 3 Bände. Gesammelt von Hans v. Müller. Berlin 1912.

Baumgardt. David, Franz von Baader und die philosophische Romantik. Halle 1927.

Bezold, Friedr. v., Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn u. Leipzig 1922.

Bertrand, Cervantes et la romantisme allemande. Paris (Alcan) 1914.

Buchmann, Rudolf, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig 1910.

Cerny, Johann, Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Programm des Staatsgymnasiums in Mies 1907/08.

— Jaques Cazotte und E. T. A. Hoffmann. Euphorion Bd. 15.

Cysarz, Herbert, Deutsche Barockdichtung. Halle 1924.

Ellinger, Georg, E. T. A. Hoffmann, sein Leben und seine Werke. Hamburg 1894.

Fischer, Ottokar, E. T. A. Hoffmanns Doppelempfinden. Archiv für moderne Studien der neueren Sprache und Literatur Bd. 23.

Flock, O., Die Elementargeister bei Fouqué und anderen romantischen Dichtern. Heidelberg 1909.

Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Bd. 7. Görlitz 1900.

Grahl-Mögelin, Walter, Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns. Diss. Greifswald 1914.

Güttler, Hermann, Königsberger Musikliteratur im 18. Jahrhundert. Königsberg 1925.

Harich, Walter, Das Leben eines Künstlers, dargestellt durch seine Werke. Berlin 1920.

Hock, Stefan, Die Vampyrsage und ihre Verbreitung in der deutschen Literatur. Forschungen zur neueren deutschen Literaturgeschichte Bd. 17, 1900.

Horn, Franz, Briefe über Gozzis dramatische Poesie. Penig 1803.

Huch, Ricarda, Blütezeit und Verfall der Romantik. Leipzig 1920.

Istel, E., Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig (Teubner) 1920.

Jost, Walter, Von L. Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Deutsche Forschungen Heft 4, Frankfurt a. M. 1921.

Klinke, Otto, E. T. A. Hoffmanns Leben vom Standpunkt eines Irrenarztes. Braunschweig u. Leipzig.
Kluge, Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin 1811.
Kluckhohn, Paul, Die Auffassung der Liebe in der Romantik. Halle 1922.
— Die deutsche Romantik. Bieberfeld 1924.
Kraus, A., Beitrag zum Doppelgängermotiv bei E. T. A. Hoffmann. Programm Trautenau 1925.
Kreuzer, Oskar, Das gesellschaftliche Leben Bambergs zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Bamberg 1920.
Lechner, Wilhelm, Heinrich Schuberts Einfluß auf Kleist, Kerner und E. T. A. Hoffmann. Diss. Leipzig 1920.
Leppmann, Kater Murr und seine Sippe. München 1908.
Lersch, Philipp, Der Traum in der deutschen Romantik. München 1923.
Levis, The Monk, deutsch von Oertel. Leipzig 1797.
Lorenz, E., Die Geschichte des Bergmanns von Falun. Imago-Jahrg. 1914 Heft 3.
Margis, Paul, E. T. A. Hoffmann, eine psychographische Individualanalyse. Leipzig 1911.
— Maaßen und Müller, Ein anonymes pornographisches Werk E. T. A. Hoffmanns. Zeitschrift für Bücherfreunde Bd. III.
Mausolf, Werner, E. T. A. Hoffmanns Stellung zum Theater. Germ. Studien, Berlin 1920, Heft 17.
Merkel, Der Naturphilosoph O. H. Schubert und die deutscheRomantik. München 1913.
Merker, Paul, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Leipzig (Voigtländer) 1907.
Müller, Hans v., Aus E. T. A. Hoffmanns Herzensgeschichte 1796 bis 1802. Halbmonatsschrift der deutschen Rundschau Bd. 1, 1908 bis 1909.
— E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Berlin 1915.
— Drei Arbeiten E. T. A. Hoffmanns aus den ersten Regierungsjahren Friedrich Wilhelms III. München 1908.
Müller, Volkmar, Dramatische Dichtungen von Carlo Gozzi. Dresden 1889.
Nadler, Josef, Berliner Romantik. Berlin 1922.
Olbrich, K., E. T. A. Hoffmann und der deutsche Volksglaube. Mitteilungen der Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, herausgeg. von Th. Siels, Bd. XII.
Pfeiffer, E. T. A. Hoffmann in Bamberg. Bamberg 1910.
Pfitzner, Hans, Gesammelte Aufsätze von musikalischen Dramen. Süddeutsche Monatsschrift, München 1915.
Raydt, O., Das Dämonische als Stilform der literarischen Werke E. T. A. Hoffmanns. München 1913.
Reichel, H., Baader als Kunstphilosoph der Romantik. Euphorion Bd. 19.
Reitz, Elisabeth, E. T. A. Hoffmanns Elixiere des Teufels und Cl. Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Diss. Bonn 1920.

Roehl, Martin, Die Doppelpersönlichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Rostock 1918.
Sackheim, Artur, E. T. A. Hoffmann. Leipzig 1908.
Salomon, Gerhard, E. T. A. Hoffmann (Bibliographie). Weimar 1924.
Schaeffer, C., Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Marburg 1909.
Schaukal, Richard v., Jaques Callot und E. T. A. Hoffmann. Germ.-Rom. Monatsschrift Bd. 11.
— E. T. A. Hoffmann. (Amalthea-Verlag) 1923.
Schießl v. Flechenberg, O., Novellen-Komposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels.
Schneider, J. F., Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die deutsche Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts. Prag 1909.
Schubert, Gotthilf Heinrich, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Dresden u. Leipzig 1840.
— Die Symbolik des Traumes. 4. Aufl. Leipzig 1862.
— Die Krankheiten und Störungen der menschlichen Seele. Stuttgart 1845.
Stefansky, Georg, Das Wesen der deutschen Romantik. Stuttgart 1923.
Stoch, R. H., Die optischen Synathesien bei E. T. A. Hoffmann. München 1914.
Streckfuß, Carl, Märchen von Gozzi. Berlin 1805.
Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.
Sucher, Paul, Les sources de merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris (Alcan) 1912.
Thalmann, Marianne, Der triviale Roman im 18. Jahrhundert und der romantische Roman. Germ. Studien Heft 24, Berlin 1923.
Vogl, Das Bildungsideal der deutschen Frühromantik. Zeitschr. für die Erziehung und den Unterricht Bd. 4.
Voigt, M., Zeherit in „Meister Floh". Germ.-Rom. Monatsschrift 4. Jahrgang 1914 Heft 6.
Walzel, Oskar, Die deutsche Romantik. Leipzig 1908.
— Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922.

4.1.629

Lebenslauf.

Geboren am 13. April 1903 in Chwallatitz, Č.S.R., besuchte ich dortselbst vier Jahre die Volksschule. Im Jahre 1922 erwarb ich das Reifezeugnis des deutschen Staatsgymnasiums in Znaim und begann darauf mein Studium an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Meine Fachgruppe war Germanistik, Englisch und reine Philosophie. Das Wintersemester 1926/27 studierte ich an der Universität Innsbruck, das Sommersemester 1927 und das Wintersemester 1927/28 an der Universität Breslau.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab Prof. Dr. Enzinger (Innsbruck), ihre weitere Gestaltung verdanke ich dem gütigen Rat Prof. Dr. Brechts (München), Referent für die Arbeit endlich war Geh.-Rat Prof. Dr. Siebs. Diesen meinen hochverehrten Lehrern schulde ich den tiefsten Dank.